ROGER CAILLOIS

Eseuri despre imaginație

I 59006

ESEURI

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
AL. I. CUZA" IAȘI
I59006

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ROGER CAILLOIS

Eseuri despre imaginație

ESEURI

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Volumul a fost alcătuit după o selecţie făcută de autor din următoarele lucrări : *Méduse et Cie*, N.R.F., 1960 ; *Le mythe et l'homme*, N.R.F., 1938 ; *Images, images...*, J. Corti, 1964 ; *L'homme et le Sacré*, N.R.F., 1963 ; *Les Jeux et les Hommes*, 1968 ; *Les Impostures de la Poésie*, N.R.F., 1945 ; *Poétique de St.-John Perse*, N.R.F., 1954 ; *Art poétique*, N.R.F., 1958 ; *L'incertitude qui vient des rêves*, N.R.F., 1956.

BCU FACULTATEA CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

45742

ROGER CAILLOIS

Eseuri despre imaginație

228455 V

146071
B.C.U. - IASI

În românește de Viorel Grecu
Prefață de Paul Cornea

București — 1975
Editura Univers

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU"
— IAȘI —
ale: 457476

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ROGER CAILLOIS — UN „ENCICLOPEDIST" AL VREMII NOASTRE *

I

Nimic mai deconcertant la prima privire decît materia acestei cărți, pe care autorul însuși a antologat-o dintr-o operă considerabilă, întinsă pe aproape patru decenii. Un examen rapid al sumarului e grăitor: Caillois se ocupă de cele mai diferite lucruri, de mituri, jocuri și vise, de fantastic și de opera lui Saint-John Perse, de imaginea naturii (așa cum o exemplifică aripile fluturilor ori morfologia pietrelor) și de natura imaginii (așa cum reiese din studiul raporturilor dintre metaforă și enigmă).

O asemenea diversitate a subiectelor, și, implicit, a predilecțiilor, e surprinzătoare într-o perioadă ca aceea pe care o traversăm, de continuă adîncire a specializării și de restrîngere progresivă a ariilor de competență. Stăpînirea de cunoștințe aprofundate în domenii variate e azi din ce în ce mai greu posibilă. Sîntem, de aceea, înclinați să privim cu suspiciune un autor care se situează programatic în perspectiva pluridisciplinarității. Și cu atît mai mult cînd

* Născut la Reims, în 1913, absolvent al celebrei École Normale Supérieure, elev al lui G. Dumézil și Marcel Mauss la École des Hautes Études, agregat în Litere, Roger Caillois debutează în literatură sub tutela efemeră a lui André Breton, în 1933, la una din publicațiile suprarealiste. Surprins de războiul împotriva nazismului în America de Sud, va rămîne în Argentina pînă la încheierea păcii. După 1945 e un timp profesor de liceu, apoi, din 1948, funcționar UNESCO. În 1952 fundează și devine unul dintre directorii revistei „Diogène", consacrată cercetărilor interdisciplinare. Opera lui Caillois cuprinde un mare număr de studii și eseuri reunite în cca. 40 volume, între care trei antologii (a povestirii fantastice, a povestirii onirice și a poeziei universale, aceasta din urmă în colaborare cu Jean-Clarence Lambert) și un roman, *Ponce Pilate* (1961). În 1971 Caillois a fost ales membru al Academiei Franceze.

în raza cercetării sale intră, ca în cazul de față, științe ce nu se află în raporturi de strictă vecinătate : Biologia și Antropologia culturală, Estetica și Mineralogia. Prețul acestei largi deschideri nu e oare superficialitatea ? Dat fiind afluxul copleșitor de informație și tehnicizarea fiecărei discipline, se pare, într-adevăr, că n-avem momentan altă alegere decît între a ști multe despre puțin sau a ști puține despre mult. Nivelul actual al dezvoltării științelor impune sau o erudiție provincializată sau un universalism jurnalistic și diletant. Aceasta e, de fapt, una dintre dilemele dramatice cu care e astăzi confruntată cultura umanistă.

Oare Caillois reușește s-o depășească ? Și dacă da, în ce chip ? Prima întrebare e retorică ; ea implică, e limpede, un răspuns pozitiv, căci — vorba poetului anonim — dacă n-ar fi, nu s-ar mai povesti ; dacă autorul nostru n-ar fi izbutit să acrediteze impresia că e în stare să învingă sectorizarea științei, fără să cadă în vulgarizare, opera sa n-ar fi fost tradusă în românește iar semnatarul acestor rînduri n-ar fi primit însărcinarea s-o prefațeze. Adăugăm, spre a întări această argumentare prin consens, că studiile lui Caillois sînt luate în serios de specialiștii diverselor discipline, cîteva din ele, îndeosebi *L'homme et le Sacré* (1939), *L'incertitude qui vient des rêves* (1956), *Les Jeux et les Hommes* (1958) ; *Au coeur du fantastique* (1965) etc., fiind ades citate.

Ceea ce ne preocupă în aceste rînduri e să încercăm a elucida traiectoria parcursă de autor, nu pentru a-i detalia peripețiile, ci pentru a-i identifica opțiunile de ordin teoretic și metodologic, care o personalizează și, în ultimă instanță, o determină. Deși pentru o astfel de analiză criteriul cronologic nu e totdeauna pertinent, de astă dată el ne poate oferi o bună bază de plecare : debutul lui Caillois la o revistă suprarealistă, condusă de André Breton, în 1933, focalizează cîteva din temele pe care le vom regăsi pe întreg parcursul operei, într-o explicitare din ce în ce mai amplă, mai coerentă, mai sigură.

Spre deosebire de atîția care, la 20 ani, se caută fără a se găsi, Caillois se găsește parcă fără să se caute : într-adevăr, primul articol, publicat în *Surréalisme au service de la révolution*, ni-l arată stăpîn pe sine, lucid, atent nu numai la vocile interioare, ci și la realitățile imperative ale naturii și societății. Certitudinile curente, apanaj al simțului comun, nu-l satisfac, dar nu

i se impun fără rezervă nici cele de circulație marginală, aclamate entuziast în mediul non-conformist al avangărzii. Pentru tînărul autor — după cum o va recunoaște într-o tîrzie retrospectivă — nu era suficient în acei ani ca „ceva să existe pentru ca să aibă dreptul să fie". Avea „sentimentul că trăiește într-o lume de miraje și uzurpări", de unde hotărîrea de a supune totul controlului critic, de a se interoga asupra legitimității suprarealismului însuși.

De vreme ce — scria Caillois, în termeni aluzivi — „atîtea opere ni se înfățișează ca poeme cînd cu greu putem găsi în ele altceva decît escrocherii sentimentale, artistice și intelectuale foarte puțin scuzabile", e imposibil ca o gîndire exigentă „să nu considere poezia drept un domeniu al licenței și impostorii", unde „oricine are dreptul să spună orice, fără acoperire și fără obligația de a da socoteală". Firește, un „reziduu irațional" există, dar izolarea lui nu poate fi obținută — cum credeau Breton și consorții — prin automatism și anarhie a limbajului. Pe de altă parte, faptul că anumite fenomene sînt declarate mai puțin obiective decît altele fiindcă dependența lor de restul reprezentărilor apare estompată ori fiindcă privesc doar conștiința individuală nu îndreptățește ruptura dintre „poetic" și „real", dintre experimentul artistic și demersul pozitiv. Citînd aforismul lui Hegel că „nimic nu e mai real decît aparența, considerată ca aparență" și afirmînd (ceea ce, desigur, nu era decît clauză de stil) că suprarealismul ar trebui să-l adopte ca maximă, Caillois sugera, în fapt, o investigație riguroasă și metodică a puterilor imaginarului pe care numai știința era în măsură s-o ducă la capăt.

Din acest text, nelipsit de un anume echivoc, ca și de naivitățile și formulele tranșante caracteristice tinereții, se desprind cîteva trăsături definitorii, pe care timpul avea să le adîncească, fără să le schimbe: un apetit al cunoașterii globale, care nu se lasă înșelat de prestigiile facile ale verbiajului ori de romantica insurgenței; un raționalism decis să înfrunte arbitrarul oriunde, chiar pe terenul alunecos al creației; un spirit critic agil și suspicios în primul rînd față de productivitatea speculativă a propriei inteligențe. Mai mult, primul articol ne dezvăluie, printre rînduri, și tema fundamentală în jurul căreia va gravita întreaga

operă a lui Caillois. Am putea-o defini drept: explorarea sistematică a genezei și funcționării imaginarului.

În adevăr, de-a lungul a patru decenii, Caillois n-a încetat să fie obsedat și să dea tîrcoale acestui subiect, reluat mereu sub alte aspecte și privit sub alte perspective: imaginarul — așadar facultatea stranie și refractară analizei, constînd în depășirea evidențelor reale, în plăsmuirea de iluzii, miraje, fantasme, mituri ce constituie materia religiei naturale, a mitologiei, psihanalizei și, firește, a poeziei. A făcut-o cînd investigația îl purta prin pămînturi deja colonizate de știință, fără să sufere influența teoriilor dominante. Așa, de pildă, studiul despre vise (din care volumul de față oferă largi secvențe) nu e întru nimic debitor freudismului (ori vreuneia din dizidențele sale), iar cel despre jocuri constituie o replică la adresa singurului autor valabil, care tratase chestiunea înainte, olandezul Huizinga. Alteori, Caillois nu s-a sfiit să deschidă drumuri noi prin zone încă tenebroase, asumîndu-și riscurile pionieratului, ca, de exemplu, în cercetările temerare dedicate rădăcinilor biologice și sociale ale funcției fabulatorii.

Cum e și de așteptat, rezultatele obținute sînt inegale, insuficient fundate uneori, dezamăgitoare prin conformism alteori (îndeosebi datorită unei viziuni umaniste fără o adresă politică totdeauna precisă sau unei exaltări de tip clasicizant, care conduce la subaprecierea achizițiilor recente ale lingvisticii ori semioticei). Ar fi totuși prezumțios din parte-ne să analizăm aci în mod amănunțit bilanțul realizărilor. Mai mult decît o evaluare critică a operei — ceea ce, în orice caz, ne-ar depăși competența — ni se pare esențială încercarea de a-i degaja filozofia, accentuînd aspectul metodologic și exemplificîndu-l în cîteva puncte. Meritul lui Caillois e probabil în primul rînd acela de a fi sistematizat, pe baze raționale și obiective, o tendință spre unitatea laturilor cunoașterii, pe care o impune stringent, deși sub aparențe contradictorii, dialectica specializării științelor. Oricîte erori ar fi semnalate în planul aplicativ, inițiativa însăși e atît de prețioasă și de stimulatoare pentru progresul culturii moderne, amenințată de fragmentarism și unilateralitate, încît ea se cuvine scoasă cu deosebire în evidență.

Ce urmărește în mod practic Caillois? Să pună în lumină analogiile disimulate de ordinea aparentă a lucrurilor, să smulgă natu-

rii secretul „demersurilor ei transversale", care instituie relații între obiecte, fenomene și domenii adesea extrem de îndepărtate unele de altele. Există oare o relație semnificativă între refacerea cristalelor și cicatrizarea țesuturilor vii? Să fie o simplă coincidență orientarea dextrogiră constatată la cuarț, acidul tartric, cochilia melcului, în predominarea mîinii drepte la om și în distribuirea spațială de care uzează pictura? „O nebuloasă care cuprinde mii de lumi și cochilia secretată de o oarecare moluscă sfidează cea mai mică tentativă de asemănare." Totuși ambele se caracterizează prin aceeași dezvoltare în spirală.

La prima privire— și nu numai la prima privire — pare extravagant să voiești a reduce aceste asemănări la un principiu comun. În articolul introductiv al volumului de față, Caillois ne previne că cercetarea sa nu se întemeiază pe o viziune metaforică a interpenetrației regnurilor, în felul lui Paracelsus ori — adăugăm noi — a romanticilor teozofi (Creuzer, Fabre d'Olivet etc.). Ea nu are la bază nici știința analogiilor, eminamente vizuală, ilustrată de Leonardo (ale cărui mașini de zburat semănau cu păsările, și ale cărui submersibile imitau dispoziția bronhiilor). Pentru a „citi" alfabetul naturii și a pătrunde dincolo de zona amăgitoare a aparențelor, Caillois nu rămîne la nivelul unor conjuncturi hazardate asupra „simbolurilor" individuale, el caută „sistemele" și „codurile", echipîndu-se cu ustensilele savantului și împingînd pînă la ultima limită „pariul" științei.

Și la Caillois, ca la toată lumea, termenul de „metodă" e de fapt pseudonimul unui ansamblu de proceduri. Dintre acestea, o bună parte nu dispun de o identitate proprie, fiind comune oricărei cercetări pozitive (documentație, verificarea critică a mărturiilor, prudența inducției, logica terțului exclus etc.). Peste această infrastructură tradițională (de care unii se tem ca de un vestigiu pozitivist, deși pozitivismul se situează la nivelul interpretării faptelor, nu al stabilirii lor) se suprapun o serie de proceduri specifice, determinate de nevoia comparării interdisciplinare. Problema de căpetenie, din acest punct de vedere, e de a evita capcanele, în speță, similitudinile de suprafață, legăturile bătătoare la ochi, adesea iluzorii ori, dimpotrivă, impresia de-a avea a face cu fenomene incomensurabile, imposibil de pus în relație.

Orientată spre descoperirea echivalenţelor „funcţionale", a corelaţiilor de ordin „structural", ancheta se îndrumă în mod necesar pe două căi: una e a căutării de „omologii" (în felul lui Max Weber ori, mai recent, a lui Lévi-Strauss), cealaltă, a „analizei funcţionale" (practicată îndeosebi de etnologi ori de sociologi de tipul lui Merton şi constînd în explicarea unui fenomen prin concordanţa cu ansamblul fenomenelor contextuale). Trebuie să notăm că ambele căi sînt bine cunoscute marxismului (ceea ce Caillois nu ignoră), constituind instanţe procedurale, integrate, după caz, analizei dialectice a sistemelor şi a relaţiilor dintre ele.

Nu e deloc greu de observat că cercetările lui Caillois — prin scopul propus şi metodele folosite — implică două ipoteze fundamentale: pe de o parte — unitatea lumii, pe de alta — finitudinea elementelor ce o compun. În adevăr, numai admiterea axiomatică a principiului coerenţei universale garantează *posibilitatea descoperirii* de corespondenţe şi numai existenţa unui număr dat de elemente intrînd în nesfîrşite combinaţii îngăduie *speranţa de a le găsi*. „Fără îndoială — scrie Caillois, în una din ultimele sale lucrări, neincluse în volumul de faţă — universul e imens şi labirintic. Dar ceţurile şi norii, în destrămarea şi compunerea lor fără de răgaz, disimulează un plan ordonat, pe care-l jalonează ecouri, chemări, repere periodice. Lumea nu e un codru inextricabil şi învălmăşit, ci o pădure de coloane repercutînd, prin ritmica alinierii, un acelaşi mesaj: predominarea, sub vacarmul general, a unei arhitecturi epurate." Pentru Caillois, descoperirea tabloului lui Mendeleev constituie una din cele mai importante zile ale Calendarului ştiinţei, întrucît confirmă irefutabil unitatea lumii şi interdependenţa componentelor ei. Investigarea conexiunilor, fie şi a „demersurilor transversale", capătă în acest fel cea mai sigură cauţiune. „Cicluri şi simetrii, omologii şi recurenţe se lasă ghicite." Dacă ar fi posibilă existenţa unor elemente absolut imprevizibile, care să nu-şi găsească locul în tabloul lui Mendeleev, atunci ar trebui să ne resemnăm cu dezordinea, cu absurdul, cu neputinţa. „Condiţia gîndirii utile e ca lumea să fie finită. ...Nu este nimic care să nu-şi aibă locul în una sau mai multe serii, nimic care să nu-şi aibă undeva pandantul sau dublura, cifrul care să-i readucă presentimentul ori nostalgia".

II

Pentru a exemplifica modul de lucru al lui Caillois, ne vom opri la cîteva din cercetările cuprinse în volumul de față care se ocupă de geneza și semnificația miturilor. Studiul asupra călugăriței *(mantis religiosa)*, datînd încă din 1937, pune în acest sens problemele fundamentale. Autorul pleacă de la un fenomen, nu deplin explicitat, pe care-l numește „evocare" : „Totul se petrece de fapt ca și cum unele obiecte și unele imagini beneficiază, ca urmare a unei forme sau a unui conținut în mod particular semnificative, de o *capacitate lirică* mai precis marcată decît de obicei". Așa, de pildă, atestări extrem de bogate în folclorul și literatura diverselor popoare (Caillois citează și izvoare românești !) demonstrează impresia extraordinară produsă asupra sensibilității umane de înfățișarea și moravurile călugăriței, o specie foarte răspîndită a mantidelor. Nu e de mirare. Această insectă are o siluetă antropomorfică, e capabilă de mimetism și oferă în plus particularitatea stranie că masculul e devorat de femelă în timpul acuplării.

Întrebarea pe care și-o pune Caillois e cum s-a ajuns la fabulația — în liniile generale asemănătoare — țesută în jurul călugăriței de fantezia tuturor popoarelor, indiferent de repartiția geografică, treapta de dezvoltare, gradul culturii. Universalitatea acestei „mitologii", atît de specifice, totuși semnalată pretutindeni, la europeni, afro-asiatici ca și la amero-indieni, exclude posibilitatea răspîndirii dintr-un centru, prin contacte reciproce, pe baza fenomenului denumit de antropologi „aculturație". Caillois respinge (deși, după opinia noastră, cam expeditiv) și ipoteza nașterii simultane, prin repetarea acelorași observații, ocazionate de trăsăturile bizare ale călugăriței : „Ar fi pueril să pretinzi că oamenii, observînd cu minuțiozitate călugărițele, în chip de entomologi meticuloși, au fost frapați de moravurile lor, ajungînd pînă a le transforma în fantasme și în credințe religioase".

Explicația propusă de Caillois e simplă, dar tulburătoare și șocantă : pentru că fac parte din aceeași natură și sînt conduși de aceleași legi, omul și insecta, cu tot abisul ce-i separă, *trebuie* să se întîlnească într-o serie de comportamente, să-și exprime

asemănător anumite pulsiuni fundamentale ; pe cînd însă „instinctul, deci automatismul, domină existența insectei", inteligența, deci posibilitatea de a judeca, de a alege, de a inventa îl caracterizează pe om ; reiese că — așa cum a afirmat și Bergson, pe cale pur speculativă — conduita preformată în însăși natura insectei corespunde la om cu reprezentarea ; funcția fabulatorie apare astfel ca un substitut al acțiunii. „Călugărița se prezintă ca un fel de ideogramă obiectivă, realizînd în mod material virtualitățile cele mai tendențioase ale afectivității în lumea exterioară". Trăgînd toate consecințele principiului echivalenței funcționale s-ar putea considera că mimetismul mantidelor ilustrează „dorința omului de reintegrare în insensibilitatea originară" ori că legătura dintre sexualitate și nutriție apare la om în reprezentări legate de teama castrării.

În articole ulterioare, Caillois studiază și alte exemple de analogii frapante, pornind de la diverse insecte și vietăți, care, prin aspectul insolit, manifestă un soi de inventivitate aberantă a naturii. Astfel sînt fulgorul (un homeopter arboricol din nord-estul Braziliei, cu o protuberanță frontală aproape tot atît de mare cît corpul, „evocînd" o mască) sau calul-de-mare sau ocelii (insecte, îndeosebi fluturi, ornați cu desene circulare, sugerînd în chip uimitor forma ochilor) etc. Ce sens are asemănarea fulgorului cu o mască, a calului-de-mare cu calul de la șah, a ocelilor cu ochii, a păianjenului *Ciclocosmia truncata* cu chipul ferocelor divinități mexicane ș.a.m.d. ? A admite că e vorba de coincidențe înseamnă a atribui prea mult întîmplării ; cînd coincidențele sînt foarte numeroase și se repetă mereu, e evident că ele denunță existența legii și nu doar jocul hazardului.

Explicația lui Caillois e, ca totdeauna, bazată pe ipoteza unității lumii și a sintaxei cosmice. „Dacă structurile universului sînt în număr limitat, unele modele privilegiate trebuie negreșit să revină". Măștile primitivilor nu sînt deci inspirate de fulgor (care trăiește într-o zonă mărginită a planetei în vreme ce masca — „accesoriu enigmatic și fără destinație utilă este mai răspîndit decît pîrghia, arcul, harponul sau plugul" ; calul de șah nu e o replică a calului-de-mare, iar poliedrele perfecte, pe care Platon

le considera vrednice de un arhitect divin, nu-şi au originea în observarea radiolariilor ori a altor forme geometrice din marele repertoriu al naturii. Analogia provine din convergenţă; nu e, aşadar, vorba numai de asemănare, ci şi de înrudire; în pofida enormei distanţe care-l desparte pe om de insectă, şi unul, şi altul suportă impactul aceloraşi determinări majore. La insecte, masca face parte din corp, la om, e un obiect fabricat, dar, de o parte şi de alta, funcţia e aceeaşi: de a schimba aparenţa purtătorului şi a-i intimida pe ceilalţi. Geometrii concep structurile perfecte fără a avea nevoie să privească radiolariile care şi le înscriu în propriul organism. Unei conduite libere, flexibile, voluntare îi corespunde la animal o modificare organică, stabilă, care marchează specia şi e reprodusă fidel, din generaţie în generaţie, de miliarde de indivizi. „Îmi dau bine seama — spune Caillois — că ipoteza pare nebunească. Reflecţia sfîrşeşte totuşi prin a o socoti cea mai economică".

În acelaşi fel, e instituită o corespondenţă între aripile fluturilor şi pictură ori între simulacrul de portret ivit în nervurile unor calcare (din întretăieri de linii şi pete colorate) şi arta non-figurativă a lui Picasso sau Braque. Teoria selecţiei naturale nu poate explica satisfăcător varietatea de forme şi culori a fluturilor, luxul ornamental şi bogăţia motivelor decorative încrustate pe graţioasele lor aripi. Ea admite crearea unor organe adoptate apărării sau atacului (harponul dantelat al călugăriţei, colţii crocodilului etc.) nu însă a unor organe lipsite de utilitate, fără efect direct în lupta pentru supravieţuire. În genere de altfel — ne atrage atenţia Caillois — transformarea „utilităţii" în criteriu absolut înseamnă a discuta natura dintr-o perspectivă umană. Dacă privim lucrurile fără prevenţie constatăm pretutindeni că „un fel de cheltuire fastuoasă, fără un scop inteligibil, este o regulă la fel de generală şi de respectată, ca şi strictul interes vital, ca şi imperativul salvării speciei". Şi, în acest caz, de ce nu ne-am permite presupunerea scandaloasă că aripile fluturilor constituie o varietate animală a tablourilor umane? Tablouri — se înţelege — zămislite prin automatism, la nivelul speciei, nu la nivelul creaţiei individuale şi libere, dar înrudindu-se cu aceasta din urmă prin gratuitate şi consumul somptuar de materie.

Ne îndreptăţeşte oare paralelismul aripi de fluture — pictură să vorbim de o „ordine estetică autonomă a lumii biologice" ? Caillois ezită să se pronunţe categoric dar sugerează un răspuns pozitiv. „Un fluture, care n-are nici conştiinţă şi nici discernământ, nu-şi poate crea o aripă care să fie urîtă, căci nu are cum se împotrivi forţelor ce produc *în mod natural* armonie şi frumuseţe... Omul — parte integrantă a aceleiaşi *naturi* — percepe în mod necesar armonia şi frumuseţea, conform canevasului imens ce determină forma cristalelor, a cochiliilor, a frunzelor, a corolelor şi care-i sugerează cu viclenie acordurile în care-şi închipuie, nu fără îngîmfare, că se manifestă un geniu personal".

Concordanţa dintre frumosul ori fantasticul natural şi frumosul ori fantasticul uman nu e o iluzie, ci un avertisment. Ea demonstrează că structura lumii e unitară şi continuă, că sub forme şi pe trepte diferite de dezvoltare acţionează aceleaşi legi inflexibile. Imaginaţia e fascinată de prezenţa constantelor, a recurenţelor şi paralelismelor întrucît ea însăşi aparţine naturii şi lucrează în sensul acesteia. Omul nu e nici singur, nici monarh. Prin crearea de metafore şi analogii, prin tendinţa sa irezistibilă de a atribui sensuri, de a căuta corespondenţe şi identităţi, el „încearcă să înţeleagă şi uneori să extindă regulile unui joc la care n-a cerut să ia parte şi pe care nici nu-i este îngăduit să-l abandoneze".

După cum vedem, concepţia lui Caillois despre originile şi semnificaţia funcţiei fabulatorii se menţine între hotarele cercetării pozitive, refuzînd categoric concursul interpretărilor filozofice, reducerea la orice tip de monism vitalist, teologic sau teleologic. Ea e totuşi marcată uneori de o coloratură antropomorfică, provenind din semantismul obişnuit al limbii, grevat — e inutil s-o mai spunem — de zestrea inerentă subiectivităţii umane. Se adaugă la aceasta o jactanţă poetică, o sclipitoare exuberanţă a stilului, care, prin forţa lucrurilor, instaurează o anumită ambiguitate a sensurilor. În orice caz, tendinţa polemică de a contesta privilegiile exorbitante pe care omul şi le rezervă, hotărîrea de a-i ruşina trufia, amintindu-i că aparţine zoologiei şi că nu scapă de sub imperiul legilor ei, îl conduc cîteodată pe Caillois, în

ciuda declarațiilor de intenție, la subevaluarea diferențelor *calitative* dintre natură și cultură. Sociologul nu e totuși anulat de biolog deși, pe teren, activitatea unuia și a celuilalt se desfășoară mai mult separat decît complementar.

Problema condiționării sociale a miturilor e mai puțin ilustrată în cartea de față; autorul a tratat-o însă pe larg în multe lucrări, între care *Puissances du roman* (1942). Studiul dedicat imaginii mitice a Parisului e, de aceea, binevenit, deși nu vom ascunde impresia noastră că sub raport metodologic nu aduce multe lucruri noi și — după cum o recunoaște și autorul — inventariază incomplet o serie de laturi semnificative ale temei. Teza lui Caillois e că „reprezentarea fantasmagorică" a Parisului, impusă conștiinței colective atît de puternic încît nu se mai pune problema exactității sale, constituie un produs al literaturii, creat într-o conjunctură istorică de traumatisme sociale și dislocări de mentalitate. Mitul se formează în timpul romantismului, e contemporan cu începuturile marii industrii și apariția proletariatului urban. El ridică la gravitate epică decorul marelui oraș, îl populează fabulos (cu subterane labirintice, eroi atotputernici, mii de existențe flotante, misterioase, exaltate etc.), îl înfășoară într-un ireal pentru care atmosfera romantică preparase spiritele. Un rol determinant îl joacă transformarea romanului de aventuri în roman polițist, transpunerea în peisajul de Megalopolis al orașului tentacular a *savanei* și *pădurii* lui Fenimoore Cooper, în care orice ramură frîntă înseamnă o neliniște sau o speranță, în care orice trunchi ascunde arma unui inamic...". Pe scurt, geneza mitului e opera istoriei însă prin medierea literaturii, care-i structurează fizionomia și o popularizează în masele largi.

Sistematizînd predilecții evidente pentru viața contemporană, mitul Parisului — susține Caillois — contravine exotismului romantic și, îndeosebi, se află în opoziție flagrantă cu „răul secolului". Contrastul nu trebuie totuși exagerat. În fond, eroul „modern" nu e decît o variantă a eroului romantic, la care dolorismul se schimbă în sete de putere. Retragerea din cetate și cucerirea cetății exprimă, ambele, alternative ale aceleiași revolte, căci dacă e adevărat că mitul e susceptibil să provoace acțiunea, nu e mai puțin adevărat (Caillois o afirmă în atîtea alte locuri!) că el e și un substitut al acțiunii.

III

Am voi să mai spunem cîteva cuvinte despre teoria poeticului, pe care o configurează, în ultimă instanță, ancheta întreprinsă de Caillois cu ajutorul „științelor oblice" și al „demersurilor transversale". În esență, ea ar putea fi rezumată astfel: elementul constitutiv fundamental al poeziei este imaginea; ca manifestare a funcției fabulatorii aceasta e numai în aparență rezultatul unei plăsmuiri libere și capricioase; în fapt, dacă e condusă cu rigoare față de propriile-i premise, orice apropiere metaforică ori metonimică recuperează, într-un grad mai mic sau mai mare, ceva din substanța analogiilor, corespondențelor, redundanțelor disimulate de ordinea vizibilă a realului. „Combinările (elementelor lumii) — afirmă Caillois într-o scrisoare către Alain Bosquet, din care am mai spicuit de-a lungul acestor rînduri — existente sau posibile, fie că sînt date imaginate ori deduse trebuie necesarmente să se repete; de unde, sub diversitatea în principiu indefinită a lumii obiectelor, ideilor și imaginilor, o rețea obligatorie de reflectări, miraje, ecouri, reverberații, redundanțe care, deși modificabile în funcție de istorie, împrejurări, stiluri și culturi se vădesc a alcătui materia însăși a poeziei".

Punctul nodal în această concepție e ideea de „imagine justă". Pentru Caillois — și aci apare în mod izbitor opoziția sa față de suprarealiști și avangardă în genere — poezia e o „știință a universului sensibil", iar poemul modelează „o exactitate invizibilă". André Breton socotea că o metaforă e cu atît mai reușită cu cît asociază termeni mai îndepărtați unul de altul întrucît ceea ce trebuie urmărit e efectul de surpriză, șocul produs de postularea unui raport neașteptat și deconcertant. Dimpotrivă, Caillois susține că noutatea nu validează imaginea: criteriul veritabil e ca analogia instituită să fie plauzibilă, deci să reziste unui examen analitic și să poată obține ratificarea prin consens. Citîndu-l pe Borges (în articolul *Enigma și imaginea*), el observă că dacă scopul poemului ar fi să uimească, durata i-ar fi foarte scurtă. Pe de altă parte, poetul mare e cel ce descoperă, nu cel ce inventează, pentru că „imaginea pe care un singur om a putut

s-o conceapă... nu emoţionează pe nimeni". În sfîrşit, „tîmpul, care dărîmă palatele, îmbogăţeşte versurile" — formulă enigmatică voind probabil să spună că şansa dăinuirii atîrnă de încărcătura afectivă a imaginii, de acordul ei cu o problematică perenă, în stare să exprime aspiraţiile, neliniştile şi căutările ce definesc în chip esenţial fiinţa umană.

Evident, nimic nu e mai străin de spiritul lui Caillois decît ideea de a proscrie fantezia, de a recomanda platitudinea, clişeul sau formula ritualizată — semn de secătuire a elanului liric. Critica nu se îndreaptă împotriva inovaţiei, ci a arbitrarului, nu neagă existenţa unei logici specifice a poeziei, ci lipsa criteriilor, domnia anarhiei şi a promiscuităţii.

Împotriva atîtor şcoli şi tendinţe care, de la romantism încoace, au făcut din spontaneitate şi revărsarea haotică a adîncurilor o valoare în sine, Caillois apără cu energie creaţia conştientă, bazată pe calcul, muncă, asumarea lucidă a regulilor. Convingerea suprarealiştilor că accesul spre tezaurele ascunse ale verbului trece prin dicteul automat e o iluzie periculoasă, care, în unele cazuri, devine de-a dreptul impostură. De fapt, aşa-zisa inspiraţie nu face „decît să restituie", ea este în mod strict proporţională cu investiţia de muncă, pasiune, răbdare, ingeniozitate. „Capriciile sorţii nu favorizează niciodată un cap smintit şi nici un inventator sau artist nu va beneficia de un bine neaşteptat pe care, cu mult timp înainte, nu şi l-a imaginat, nu l-a dorit şi n-a încercat să-l atingă. Pretutindeni cerul nu ajută decît pe cel care se ajută singur şi care, contînd numai pe propriile forţe, nu aşteaptă nimic de la un ajutor divin". Performanţa artistică e rezultatul caznei, al unui travaliu de lungă durată, presărat cu eşecuri şi chinuitoare momente de dubiu. Cînd, în fine, deznodămîntul fericit se produce, orele de descurajare şi trudă sînt uitate şi poetul are senzaţia că efectul i-a fost şoptit de zei, că el a scăpat de servituţile materiei.

Puerilă amăgire! Inspiraţia nu e miracol, e rodul cuceririi de sine, e eliberare a tensiunilor ce se confruntă înăuntrul eului printr-o luptă tenace împotriva hazardului, a pasivităţii şi abandonului. „În artă, ca şi în morală, esenţialul este să fugi de natură şi să substitui legilor sale principii întipărite de o ri-

goare deosebită. Natura este în egală măsură inamicul justiției și al stilului. Ea sfarmă orice ordine care se bazează pe altceva decît pe constrîngerea impusă sau suportată, nu cunoaște alte modalități de a se exprima decît strigătul și suspinul". Artistului îi revine sarcina delicată să înșele mai mult decît să învingă rezistența materiei; îndemînarea lui constă în a se supune cuvintelor spre a le face docile și a triumfa asupra lor, cedîndu-le. Dar, în mod obișnuit, „poetul disprețuiește faptul de a fi un artizan al limbajului, un artist ca mulți alții. Nu vrea deloc să fie numit abil. Strigă că este profet. Și iată-l impostor".

Nu exagerează oare Caillois? Luptînd împotriva inerțiilor peniței, pentru claritate, ordine, autocontrol, disciplină impusă, el pare a neglija totuși că poezia e în mare măsură experiment, deci risc, o erupție sau o exuberanță, pîndită, e drept, la fiecare pas, de pericolul facilității, dar capabilă să producă prin alăturarea vorbelor, dincolo de orice intenție, șocuri neașteptate și iluminări fertile. Pe de altă parte, combătînd delirul verbal și impudoarea discursivă, în genere, toate tipurile de lirism care nu-și propun rigori formale și nu respectă o anume ortodoxie a proprietății termenilor, Caillois pune în discuție nu numai practica avangărzii, ci și pe cea a poeziei angajate, dornică să se smulgă din circuitul elitar, să reînnoade contactul cu istoria și viața maselor populare. Că sinceritatea nu ajunge pentru a face versuri bune e incontestabil dar nu e mai puțin adevărat că artistul nesincer produce doar o morișcă de vorbe. Saint-John Perse, la care „totul este transpus, nimic nu este inventat... nici o fantezie, nici un delir", unul din rarii scriitori ai vremii noastre situat „de partea civilizației împotriva dezordinii naturii", e desigur un mare poet. Însă genul lui livresc, calofil, ceremonios, aristocratic nu e singurul exemplar, nici cel mai gustat, nici cel mai stimulativ. Ca mulți dintre critici, nu tinde oare Caillois să-și instaureze propriile-i predilecții în norme? În orice caz, rechizitoriul său împotriva „orfismului" de două parale, a celor ce caută absolutul practicînd confuzia e binevenit într-o epocă de rapidă mutație a valorilor și supralicitare a originalității. Azi, cînd pretenția eliberării de rutină devine un alibi comod pentru orice aberație,

intransigența „clasicizantă" a lui Caillois reprezintă o contrapondere salutară, chiar dacă, după opinia noastră, ea depășește uneori măsura.

IV

Pentru cine și-a propus ca noi, nu să descrie universul lui Caillois, explorîndu-i în amănunțime relieful și bogățiile, ci doar să-i dezvăluie principiile ce-l configurează, nu e nevoie să mergem mai departe. Le revine cititorilor să întreprindă călătoria pînă la capăt, spre profitul și încîntarea lor.

Căci autorul pe care Editura „Univers" îl pune la îndemîna publicului românesc e un gînditor profund, care — așa cum singur o afirmă — a năzuit să demonteze vrăjitoria naturii, să-i smulgă secretele și să consacre, împotriva puterilor ei tumultuoase și perfide, primatul inteligenței și al voinței, pentru că numai din aceste facultăți se naște pentru om o șansă de libertate și creație.

Dacă am voi să-i aplicăm principiul paralelismelor, de care s-a servit în atîtea rînduri, se înțelege, în felul intuitiv al criticii și nu pe baza unei sistematizări științifice, s-ar cuveni să-l plasăm în familia intelectuală a enciclopediștilor secolului al XVIII-lea. Ca și ei, Caillois are curiozități inepuizabile, admite supremația rațiunii și a spiritului critic, refuză ipoteca transcendenței, crede în experiment și în metodele științei, în capacitatea omului de a se domina pe sine și a-și supune natura. Să mai spunem cît de reconfortantă e o întîlnire cu un asemenea spirit care, fără să ne promită catastrofe și fără să ne garanteze fericirea, ne ajută să ne vedem mai limpede rostul și să ne împăcăm cu un destin de care din ce în ce mai mult răspundem?

În plus, Caillois e un scriitor admirabil, iubind ideile în netezimea geometriei lor inalterabile, dar și datele realității sensibile, formele și culorile, aparențele fascinante ale unui univers deopotrivă transparent și enigmatic. Studiile cuprinse în volumul de față surprind nu numai prin varietate tematică,

ci şi prin stil. Sînt ele eseuri? Sînt studii? Eseul e uneori frivol, iar ştiinţa adesea plicticoasă. Caillois uneşte ca puţini alţii avantajele fiecărui gen, fără a le prelua defectele: e ingenios şi elegant fără superficialitate, e doct şi riguros fără pedanterie. „Demersul transversal" îl realizează în propria-i natură: el sensibilizează ştiinţa şi introduce exactitatea în imperiul poeziei.

Paul CORNEA

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INTRODUCERE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ŞTIINŢE DIAGONALE

Progresul cunoaşterii constă pe de o parte în a îndepărta analogiile superficiale şi în a descoperi înrudiri profunde, mai puţin vizibile poate, dar mai importante şi mai semnificative. În secolul al XVIII-lea mai apar încă lucrări de zoologie care clasifică animalele după numărul labelor lor şi care pun, de exemplu, şopîrla alături de şoarece. Astăzi, ea intră în aceeaşi rubrică cu năpîrca, animal care n-are labe dar care, ca şi ea, este ovipară şi acoperită cu solzi. Aceste caractere au apărut, pe drept cuvînt, mai bogate în consecinţe decît cel care ne frapase mai înainte : numărul labelor. În acelaşi fel, se ştie bine acum că, în ciuda aparenţelor, balena nu este un peşte, nici liliacul o pasăre.

Am luat într-adins un exemplu elementar şi de necontestat. Dar, de îndată ce începi să studiezi, chiar foarte sumar, istoria formării ştiinţelor, îţi dai seama de numărul aproape infinit de capcane pe care savanţii au trebuit să le evite mereu pentru a identifica deosebirile utile, cele care delimitează cîmpul fiecărei discipline.

Aceste capcane, aceste aparenţe înşelătoare nu sînt dealtfel simple iluzii, la drept vorbind nu sînt nici aparenţe. Sînt realităţi cărora în cele din urmă li se dă o importanţă mai mică decît aceea care este acordată altora. Este adevărat că şopîrla şi broasca-ţestoasă au patru labe ca şi acele mamifere cu care ele nu se înrudesc şi că liliacul, care nu este pasăre, are aripi.

A clasifica înseamnă deci a face cea mai bună alegere cu putinţă între caractere distinctive. Caracterele eliminate nu sînt înşelătoare, la drept vorbind; ele corespund doar unor clasificări care ar duce repede, sau mai repede, la dificultăţi, la incoerenţe sau la contradicţii.

Rămîne deci că, în funcţie de punctul de vedere, aceste clasificări subsidiare sau lăsate deoparte pot să redevină deodată esenţiale. Dacă intenţionez să studiez funcţionarea aripilor, este clar că de data aceasta trebuie să adun la un loc liliecii cu păsările şi chiar cu fluturii, să fac enumerarea întregului neam al aripatelor, oricare ar fi raţiunile (decisive, recunosc) care au condus la împărţirea membrilor acestui neam în specii diferite: lepidoptere nevertebrate, păsări vertebrate etc. Presupunînd că aş vrea să examinez un aspect particular al acestei funcţionări a aripilor, zborul în punct fix de exemplu, adică menţinerea corpului nemişcat, suspendat în aer în acelaşi loc prin bătăi vibratile, nu voi putea face altceva decît să recurg la ilustrări care nu ţin de specii apropiate: pasărea-muscă şi sfingidul macroglos, care ca şi pasărea-muscă se menţine suspendat deasupra unei flori pentru a se hrăni de la distanţă cu ajutorul unei trompe sau al unui cioc lung şi subţire.

Fiecare admite legitimitatea, chiar necesitatea încercării. Privind mai de aproape, remarc că aceasta nu este tolerată decît în măsura în care rămîne în limitele unei aceleiaşi ştiinţe sau unui aceluiaşi regn. Ştiinţele corespund regnurilor şi sistemul lor formează cel mai bun decalc al diviziunilor fundamentale ale naturii. De unde şi interdicţia tacită de a apropia fenomene aparţinînd unor regnuri diferite şi care, prin aceasta, ţin de ştiinţe diferite. Un fel de reflex determină pe savant să socotească drept sacrilegiu, drept scandalos, drept delirant a compara, de exemplu, cicatrizarea la ţesuturile vii şi cea de la cristale. Şi totuşi, fapt este că, atît cristalele cît şi organismele îşi reconstituie părţile mutilate acci-

dental, şi că regiunea vătămată beneficiază de un surplus de activitate regeneratoare care tinde să compenseze stricăciunea, dezechilibrul, asimetria, create prin rănire[1]. Să fie aceasta doar o analogie înşelătoare? o metaforă pură şi simplă? Cert este că un travaliu intens restabileşte regularitatea în mineral ca şi la animal. Cunosc, ca toată lumea, prăpastia care separă materia moartă de materia vie. Dar îmi imaginez, de asemenea, că şi una şi alta ar putea prezenta proprietăţi comune, tinzînd să restabilească integritatea structurilor lor, fie că este vorba de materia moartă, fie că este vorba de materia vie. Nu ignor nici faptul că o nebuloasă care cuprinde mii de lumi şi cochilia secretată de o oarecare moluscă marină sfidează orice tentativă de asemănare. Totuşi, le văd pe amîndouă supuse aceleiaşi legi de dezvoltare în spirală. Mai mult, nu mă mir, căci spirala constituie prin excelenţă sinteza a două legi fundamentale ale universului, simetria şi creşterea; ea îmbină ordinea şi expansiunea. Este aproape inevitabil ca viul, vegetalul sau astrele să-i fie în mod egal supuse.

Opoziţia dintre dreapta şi stînga se regăseşte în toate regnurile, de la cuarţ şi acidul tartric pînă la cochilia

[1] Cf. Memoriul lui Pasteur din 1857 din *Annales de Chimie et de Physique* (seria a III-a, XLIX, p. 5—31): „Rezultă din ansamblul acestor observaţii (creşterea cristalelor de bimalat de amoniac) că atunci cînd un cristal a fost spart pe una din părţile lui, dacă este pus în apa-mumă, în acelaşi timp în care el se măreşte în toate sensurile printr-o depunere de particule cristaline, are loc un travaliu foarte activ pe partea spartă sau deformată; în cîteva ore acesta a realizat nu numai regularitatea travaliului general pe toate feţele cristalului, ci şi restabilirea regularităţii pe partea mutilată". Într-un fel foarte semnificativ, Pasteur remarcă asemănarea posibilă cu cicatrizarea rănilor, dar prudenţa îl face să noteze faptul, fără să ia vreo poziţie: „Multe persoane vor dori să asemene aceste fapte curioase cu cele pe care le prezintă fiinţele vii atunci cînd li s-a produs o rană mai mult sau mai puţin profundă. Partea afectată revine treptat la forma iniţială, dar travaliul de refacere a ţesuturilor este, în acest loc, mult mai activ decît în condiţii normale obişnuite". Citat de J. Nicolle: *La Symétrie dans la Nature et les Travaux des Hommes*, Paris, 1955, p. 75.

melcului, întotdeauna dextrogiră cu excepţii aproape rarisime, şi pînă la preeminenţa mîinii drepte la om. Pasteur se gîndea în 1874 să explice acest contrast permanent, care apare în structura intimă a materiei, ca şi în anatomia fiinţelor vii, printr-o oarecare influenţă cosmică sau prin mişcarea pămîntului. Enigma a rămas fără soluţie. Este, deci, legitim să presupunem că această soluţie, oricare ar fi ea, este aceeaşi pentru toate aceste cazuri disparate care interesează chimia, cristalografia, zoologia, sociologia, istoria religiilor, şi chiar cea a artelor şi a teatrului căci, pe scenă sau într-un tablou, dreapta şi stînga nu sînt echivalente. În mod analog, o lege identică de economie trebuie să explice simetria radiară la aricii de mare, la stelele de mare şi la flori. Pe claviatura întreagă a naturii apar astfel multiple analogii despre care ar fi temerar să afirmi că nu semnifică nimic şi că sînt capabile doar să farmece imaginaţia, fără a putea să inspire cercetarea riguroasă.

Omul, cu preţul a mii de triumfuri, a mii de victorii asupra celor mai specioase piedici, a repartizat, fără îndoială, datele universului după sistemul de clasificare cel mai fecund, cel mai coerent, cel mai pertinent. Dar această perspectivă nu epuizează desigur diversele combinaţii posibile. Ea lasă la o parte demersurile transversale ale naturii a căror dominare se constată în domeniile cele mai îndepărtate şi din care am dat mai sus cîteva exemple, sărace. Astfel de demersuri se suprapun clasificărilor în vigoare. Ştiinţa putea cu atît mai puţin să le reţină, cu cît, prin definiţie, ele sînt interdisciplinare. Ele impun, dealtfel, apropierea unor date îndepărtate al căror studiu este efectuat de către specialişti care trăiesc în mod necesar ignorîndu-şi mutual activitatea. Totuşi, nu s-ar putea spune că aceste secţiuni transversale nu îndeplinesc un rol indispensabil în lămurirea unor fenomene care, izolate, par de fiecare dată aberante, dar a căror semnificaţie ar fi mai bine

percepută dacă am îndrăzni să alăturăm aceste excepţii şi dacă am încerca să suprapunem mecanismele lor poate înrudite.

Fiecare o spune şi deplînge faptul că ştiinţa s-a diversificat la extrem, deşi îşi dă seama că aceasta era, pentru ea, prima condiţie — şi preţul — propriului său progres. Este inutil să cîrteşti împotriva unei stări de fapt a cărei recunoaştere este astăzi punctul de plecare inevitabil pentru orice tentativă de revoluţie. Spiritele care lucrează la extinderea ştiinţei nu mai comunică între ele şi, uneori, nu dispun nici măcar de un unghi de vedere suficient asupra cîmpului propriilor lor cercetări pentru a plasa în contextul dorit detaliul care îi derutează. Progresele ştiinţei au fost dintotdeauna şi trebuiau să fie centrifuge. A venit timpul să încercăm să unim prin racursiurile necesare numeroasele posturi ale unei periferii peste măsură de întinsă, fără linii interioare, şi unde creşte fără încetare riscul ca fiecare lucrător să sfîrşească prin a săpa la sectorul lui ca o cîrtiţă oarbă şi încăpăţînată. În anumite cazuri, aş putea adăuga : încăpăţînată pentru că este oarbă.

Datele care trebuie comparate nu sînt aparente. Este clar că nu s-ar putea vorbi de o întoarcere la analogii superficiale şi calitative de care ştiinţele au trebuit să se elibereze ca să instituie un sistem de cunoştinţe metodice, controlate, perfectibile. Din acest punct de vedere ambiţiile filozofilor Evului Mediu şi ale savanţilor Renaşterii constituie o amăgire cu atît mai redutabilă cu cît, răspunzînd unei nevoi permanente a spiritului, astăzi, ţinută în frîu în mod special, ele păreau să ofere de îndată o soluţie fascinantă unor spirite seduse dinainte. Tabelele de concordanţă în care Paracelsus clasifica proprietăţile fenomenelor nu mai sînt la modă, nici chiar ştiinţa analogică, esenţial vizuală, la care visa un Leonardo desenînd o coadă de cometă ca pe un rîu, un munte ca pe o draperie. „El nu voia, notează un co-

mentator[1], să stabilească relaţii între mărimi măsurate ci, cum el însuşi a spus, *transmutarsi nella mente di natura* — să se aşeze în locul naturii ca să afle cum procedează ea." Astfel încît el concepe un nou model de organ aşa cum un tehnician ar inventa o maşină. Or, doar insectele, supuse cu precizie legilor unui alt regn, au „ştiut" să insereze în corpurile lor organe echivalente maşinilor. Mecanica şi viaţa decurg din principii opuse între care nici un decalc nu este posibil, dar între care trebuie să apară normal corelaţii, căci şi unealta, şi organul sînt destinate să execute munci. Tot geniul lui Leonardo — pentru acest motiv sau pentru altul — n-a putut crea o singură maşină capabilă să funcţioneze: avioanele lui seamănă prea mult cu păsările iar submersibilele sale aproape că au branhii. El nu s-a gîndit să înlocuiască aripa, organ, cu elicea, maşină. Leonardo, ca şi Goethe mai tîrziu, căuta arhetipurile fenomenelor. Se înşela căutîndu-le cu ajutorul simţurilor, şi mai ales cu vederea, simţul care cade cel mai lesne victimă aparenţelor. Era o treabă de pictor, de poet, nu de savant; căci pentru acesta din urmă adevărata misiune constă, dimpotrivă, în determinarea corespondenţelor subterane, invizibile, inimaginabile pentru profan. Cele care par evidente, logice sau verosimile sînt foarte rare. Aceste raporturi inedite leagă, dimpotrivă, fenomene care, la prima vedere par să nu aibă nimic comun între ele. Ele unesc aspectele neaşteptate care suportă, în categorii de lucruri puţin compatibile între ele, efectele unei aceleiaşi legi, consecinţele unui aceluiaşi principiu, răspunsurile la aceeaşi provocare. Soluţii eterogene ascund în mod eficient cercetării naive demersurile disparate ale unei economii profunde al cărei principiu rămîne totuşi pretutindeni identic cu el însuşi. Pe acesta trebuie să-l descoperim.

---

[1] Robert Klein: Postfaţă la *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, de Jacob Burckhardt, Paris, 1958, p. 30.

Erudiții, care știu mult într-un domeniu restrîns, rar sînt în măsură să perceapă un gen de relații pe care numai o știință polivalentă este aptă să le stabilească. Cel mai adesea, hazardul este acela care, împreună cu o anume îndrăzneală a imaginației, deschide calea unor asemenea descoperiri. Întîlnirile savanților aparținînd unor discipline precise dar preocupați de descoperirile altora, dornici de confruntare cu rezultatele, metodele, impasurile altora, trebuie să multiplice în aceeași măsură ocaziile de a surprinde conivențele care îngăduie descifrarea a ceea ce am numit la un moment dat demersurile transversale ale naturii. În sfîrșit, probabil că un mic număr de cercetători atrași spontan de studiul fenomenelor care depășesc cadrele tradiționale ale diverselor științe pot să aibă cele mai bune posibilități de a repera corelații neglijate, dar necesare pentru completarea rețelei de raporturi stabilite.

Este timpul să încercăm șansa *științelor diagonale*.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY

I

MITOLOGIE

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARIS, MIT MODERN

„IATĂ CETATEA SFÎNTĂ AŞEZATĂ ÎN OCCIDENT!"
A. RIMBAUD

„MITURILE MODERNE SÎNT ŞI MAI PUŢIN ÎNŢELEŞE DECÎT MITURILE STRĂVECHI, DEŞI SÎNTEM DEVORAŢI DE MITURI".
BALZAC

Unul din aspectele cele mai derutante în problema miturilor este desigur următorul : s-a verificat că, în multe civilizaţii, miturile au răspuns unor nevoi umane destul de esenţiale ca să fie greu de bănuit că ele ar fi dispărut. Dar în societatea modernă nu prea vedem cu ce se satisfac aceste nevoi şi prin ce este asigurată funcţia mitului.

Cînd te gîndeşti la mit ca la o categorie a imaginarului eşti imediat tentat, pentru a răspunde la această întrebare, să indici literatura. Ce-i drept, se impun totuşi precauţii considerabile. Dacă există efectiv o valoare a mitului ca atare, aceasta nu este în nici un caz de ordin estetic. Or, dacă vrem să descriem în mod convenabil natura interesului pe care cărţile îl suscită şi atitudinea spirituală pe care lectura lor o presupune, trebuie înainte de toate să notăm că plăcerea frumosului este cea care o constituie pe prima şi cercetarea capodoperei cea care o orientează pe a doua. Acest lucru poate să pară redhibitoriu, căci de el depinde o consecinţă decisivă : comunicarea dintre operă şi public nu este întotdeauna decît o chestiune de simpatie personală sau de afinitate de tendinţe — chestiune de gust, de stil. Ver-

dictul definitiv depinde astfel de *individ* — nu pentru că societatea n-ar influența, dar ea propune fără constrîngere. Mitul, dimpotrivă, aparține prin definiție *colectivului*, justifică, susține și inspiră existența și acțiunea unei comunități, unui popor, unei corporații de meseriași, sau unei societăți secrete. Exemplu concret de conduită admisă și *precedent*, în sensul juridic al termenului, în domeniul destul de întins dealtfel al *culpabilității sacre*, el se găsește, de fapt, investit cu autoritate și forță coercitivă în ochii grupului. Se poate merge mai departe cu această opoziție și se poate afirma că mitul își pierde puterea morală de constrîngere tocmai cînd devine literatură și obiect de plăcere estetică. E momentul în care Ovidiu scrie *Metamorfozele*.

Totuși, se schițează o posibilitate de reconciliere, căci în principiu sînt posibile mai multe moduri de a considera literatura. Preocuparea pentru capodoperă nu este, în fond, decît unul dintre ele, și se pot lua în considerație nu cele mai rare reușite ale creației, ci ansamblul acesteia, fără a ține seama de stil, de forță sau de frumusețe, acordînd de exemplu tirajului o valoare simptomatică eminentă. Aceasta, bineînțeles, dă în mod deliberat întîietate cantității și avantajează în mod zdrobitor literatura populară în detrimentul celei culte. Dar, prin acest mijloc, analistul își ia o oarecare asigurare și-și măsoară mai bine șansele de a sesiza legile genului, liniile sale de forță, și mai ales influența sa practică asupra imaginației, sensibilității și acțiunii. În sfîrșit, întrebarea este pusă din nou la scara colectivului și, la drept vorbind, fără să ne mai putem gîndi la mit, literatura devine, și ea, o putere, comparabilă presei de exemplu, dar situată în imaginarul pur, acționînd fără îndoială într-un fel infinit mai indirect și difuz, exercitînd totuși o presiune de aceeași natură și aproape pe aceeași suprafață utilă.

În aceste condiții, cel care dorește, în scopuri dezinteresate, de cunoaștere, sau pentru că se gîndește să obțină un profit imediat pentru eficacitatea acțiunii sale,

să studieze datinile și obiceiurile, aspectele sociale ale imaginației, este condus în mod fatal la această concepție foarte particulară despre literatură, concepție pe care artiștii o vor socoti cu ușurință puțin detașată, cinică sau disprețuitoare, dar în sfîrșit lucidă pe de o parte și poate machiavelică, *luciferică* într-un cuvînt — cum și este de fapt, dacă ne gîndim bine. Trivial vorbind, această atitudine, față de critica estetică, se înrudește cu cea a sociologiei față de moralele *a priori* și cu aceea a psihologiei zisă științifică față de regulile silogismului. Ea va fi deci, dacă ținem să-i dăm un nume, un fel de *sociologie literară*. Rezultă din aceasta, pentru literatura cultă, o consecință fericită: fără îndoială, ea nu este despărțită de literatura populară și se consideră că se găsesc și la una, și la alta, în aceeași epocă și în aceeași țară, aceleași tendințe, aceleași chemări, aceleași *mituri* la nevoie (deoarece tocmai căutarea mitului a determinat această manevră), dar i se recunosc în mod obiectiv meritele particulare — care sînt studiate așa cum se cuvine, ca factori importanți ai problemei — adică reușita tehnică drept o superioritate a armamentului, aureola prestigiului ca un trafic de influență, în sfîrșit, cea mai înaltă conștiință ca o domnie a chiorilor în țara orbilor.

Acestea fiind zise, o să pară acceptabil, fără îndoială, să afirmi că există, în această perspectivă, o reprezentare a orașului mare, *destul de puternică în imaginație pentru ca niciodată în practică să nu se pună problema exactității sale*, creată întocmai din cărți, atît de răspîndită totuși încît a ajuns acum să facă parte din mentalitatea colectivă și să posede în consecință o oarecare putere de constrîngere. Se recunosc aici caracterele reprezentării mitice.

Această promovare a decorului urban la calitatea epică, mai exact această exaltare subită, în sensul fantasticului, a picturii realiste a unei cetăți bine definite, care a fost atît de integrată în existența însăși a cititorilor, n-a scăpat atenției istoricilor literari. Ei o con-

stată în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd deodată tonul se ridică atunci cînd Parisul intră în scenă. Atunci se pare că grandoarea și eroismul nu mai sînt obligate să îmbrace costumul grecilor lui Racine sau al spaniolilor lui Hugo pentru a pretinde sau a obține atenția ; reculul timpului și al spațiului nu mai este necesar mediului tragic pentru ca el să apară ca atare. Conversiunea este totală : lumea de supreme grandori și de decăderi inexpiabile, de violențe și de mistere neîntrerupte, lumea în care, în orice moment, totul este posibil pretutindeni, pentru că imaginația a fost împuternicită dinainte și-și situează aici, imediat, solicitările sale cele mai ieșite din comun, această lume nu mai e îndepărtată, inaccesibilă și autonomă ; este aceea în care fiecare își duce viața.

Acest fenomen, contemporan debuturilor marii industrii și formării proletariatului urban, este legat mai întîi, pentru a începe cu faptul cel mai aparent, de transformarea romanului de aventuri în roman polițist. Să considerăm drept o certitudine faptul că această metamorfoză a Cetății ține de transpunerea în decorul său a *savanei* și a *pădurii* lui Fenimore Cooper [1], în care orice ramură frîntă însemnează o neliniște sau o speranță, în care orice trunchi ascunde arma unui inamic sau arcul unui invizibil și tăcut răzbunător. Toți scriitorii (Balzac mai întîi), au marcat net acest împrumut și i-au dat în mod loial lui Cooper ceea ce i se cuvenea. Lucrările de tipul *Mohicanii Parisului* de A. Dumas, cu titlul cel mai semnificativ dintre toate, sînt cele mai frecvente. Această transpunere este stabilită cum se cuvine, dar nu ne îndoim că Romanul Negru a jucat un oarecare rol la rîndul său : *Misterele Parisului* își amintesc uneori de-a dreptul de *Misterele din Castelul Udolphe* [2]. Structura mitică se dezvoltă repede : cetății

[1] Cf. Regis Messac, *Le „détective nouvel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929, pp. 416—440.

[2] Mai ales prin importanța precumpănitoare a pivnițelor și subteranelor.

uriaşe i se opune Eroul legendar destinat s-o cucerească. De fapt, nu există nici o lucrare a timpului care să nu conţină unele invocaţii inspirate de capitală, iar strigătul celebru al lui Rastignac este de o discreţie neobişnuită, chiar dacă episodul comportă toate trăsăturile obişnuite ale temei. Eroii lui Ponson du Terrail sînt mai lirici în inevitabilele lor discursuri consacrate „Babilonului modern" (Parisul nu mai e numit altfel)[1]; să citim de exemplu pe acela al lui Armand de Kergaz în *Dramele Parisului*, mai cu seamă pe cel al geniului răului, falsul Sir Williams din *Clubul valeţilor de cupă*:

O, Paris, Paris! Tu eşti adevăratul Babilon, adevăratul cîmp de bătălie al inteligenţelor, adevăratul templu în care răul îşi are cultul şi pontifii săi, şi cred că suflarea arhanghelului tenebrelor trece veşnic pe deasupra ta, ca brizele peste nesfîrşitul mărilor. O, furtună nemişcată, ocean de piatră vreau să fiu în mijlocul valurilor mînioase acel vultur negru care sfidează fulgerul şi doarme surîzînd deasupra furtunii, cu marea sa aripă întinsă; vreau să fiu geniul răului, vulturul mărilor, al acestei mări atît de perfide şi atît de răscolită de furtuni, a aceleia în care se agită şi se rostogolesc patimile omeneşti.

În aceste rînduri, în care eleniştii vor recunoaşte cu surprindere una din imaginile cele mai cunoscute din Pindar, se crede că se pot percepe *cuvintele smintite, deşi pline de o grandoare infernală* ale contelui de Lau-

[1] Fără îndoială, trebuie să se caute originea acestei numiri în predicile clericilor înspăimîntaţi de nenumăratele pericole de pierdiţie din marele oraş. Ar mai fi de făcut o cercetare asupra rolului Bisericii în crearea mitului Parisului şi felului în care acesta a moştenit o reprezentare, ea însăşi în parte mitică, a Babilonului.

tréamont[1]. Régis Messac a semnalat deja acest lucru : de fapt, e vorba de același Paris, cel căruia Eugène Sue i-a descris planurile și i-a populat subteranele labirintice cu personaje care n-au întîrziat să devină celebre : Cuțitarul, prințul Rodolphe, Fleur de Marie, Învățătorul. Decorul orașului participă la mister ; ne reamintim lampa divină cu glob de argint, cu luciri „albe ca lumina electrică", care, în *Cîntecele lui Maldoror* coboară încet Sena, traversînd Parisul. Mai tîrziu, în cealaltă extremitate a ciclului, în *Fantomas*, Sena va cunoaște de asemenea, spre Quai de Javel, luciri inexplicabile rătăcind în adîncuri. Așadar, misterele Parisului se perpetuează, identice cu ele însele : miturile nu trec atît de repede pe cît s-ar crede.

Totuși, apar continuu noi opere în care orașul este personajul esențial și difuz, și numele de Paris, care figurează aproape întotdeauna în titlu, arată suficient că publicul dorește să fie așa[2]. În aceste condiții, cum să nu se fi dezvoltat în fiecare cititor convingerea intimă, care apare încă și astăzi, că Parisul pe care el îl cunoaște nu este unicul, ba chiar nu este cel adevărat, nu este decît un decor luminat strălucitor, dar prea

[1] Nu vreau să notez aici decît comunitatea de stil și de limbaj liric. Pe de altă parte, raporturile dintre *Cîntecele lui Maldoror* și romanul foileton sînt prea cunoscute ca să mai fie necesar să insistăm aici. Rămîne, totuși, de întreprins un studiu serios asupra lor.

[2] Trebuie citate cîteva titluri. Le-am extras din bibliografia întocmită de R. Messac : 1841, H. Lucas, *Închisorile Parisului ;* 1842-3, E. Sue, *Misterele Parisului ;* 1844, Vidocq, *Adevăratele mistere ale Parisului ;* 1848, M. Alhoy, *Închisorile Parisului ;* 1852-56, X. de Montépin, *Cheflii Parisului ;* 1854, Alex. Dumas, *Mohicanii Parisului ;* 1862, P. Bocage, *Puritanii Parisului ;* 1864, J. Claretie, *Victimele Parisului ;* 1867, Gaboriau, *Sclavii Parisului ;* 1874, X. de Montépin, *Tragediile Parisului* ; 1876, F. de Boisgobey, *Misterele noului Paris ;* 1881, J. Claretie, *Caldarîmul Parisului ;* 1888, G. Aymard, *Pieile Roșii ale Parisului ;* etc. Ar trebui, natural, adăugate titlurile de tipul *Misterele de la Grande Opéra* de Léo Lespès (1843), în care numele de Paris nu este decît sugerat și cele de tipul *Misterele Londrei* (Paul Féval, 1844), în care este numai transpus.

normal, în care mașiniștii nu vor apărea niciodată, și care ascunde un alt Paris, Parisul real, un Paris fantomă, nocturn, insesizabil, cu atît mai puternic cu cît este mai tainic, și care, în orice loc și în orice moment, se amestecă în mod periculos cu celălalt ? Caracterele gîndirii puerile, artificialismul în primul rînd, domină acest univers prezent în mod bizar ; aici nimic nu se petrece care să nu fi fost pregătit de mult, nimic nu corespunde aparențelor, totul este pregătit pentru a fi folosit la momentul potrivit de către eroul atotputernic care îi este stăpîn. Recunoaștem Parisul fasciculelor lui *Fantomas*. Pierre Véry i-a redat atmosfera în mod strălucit. Eroul-tip, după el, este Omul-cu-ochelari-fumurii : „geniul crimei, împăratul groazei, maestrul transformărilor bizare, cel care-și modifică după voință figura și a cărui îmbrăcăminte, mereu alta, sfidează orice descriere ; cel căruia nu i se aplică nici un semnalment..., cel asupra căruia gloanțele nu au nici un efect, cel în fața căruia tăișurile se înmoaie, care bea otrăvurile cum alții beau laptele". Iată o pagină din viața sa, după același autor :

Locuința lui, trucată, comunică prin numeroase ascensoare cu inima pămîntului. El apare în mijlocul unui cîmp. Trece o fată de la o fermă, care păzește niște gîște și care este, care nu poate să fie decît un urmăritor deghizat. Celălalt simte pericolul și intră sub pămînt. De-a lungul subteranelor închise, la fiece sută de metri, uși triple din oțel, pe care el le deschide apăsînd cu degetul mic pe un buton, traversează ascunzători pline cu arme și bijuterii, laboratoare garnisite cu retorte, bombe și mașini infernale ; în sfîrșit, iese la suprafață. La Notre-Dame, noaptea. Un altar pivotează. Iată omul cu ochelari fumurii, el are cheile de la sacristie, iar paracliserul, care-i este complice, îi luminează calea cu o lumînare. La Muzeul Luvru. Portretul Giocondei se dă la o parte, omul cu ochelari fumurii se arată. El are cheile de la ușă și de la grilaj, paznicul, care-i este

devotat, îi luminează calea cu o lanternă slabă. Apoi în beciurile prefecturii. El este și aici. Agenții, care sînt oamenii lui, se fac că dorm cînd el trece. Are și cheile de acolo. El are toate cheile.

Apoi se află într-o cafenea, unde comandă un țap de bere: garsonul, care este sufletul său blestemat, strecoară un bilet sub farfurioară. Încetișor, omul cu ochelari fumurii ajunge la ușă. (Era și timpul. În urma lui, un grup de inspectori, cu pistoale în mîini, năvălesc în cafenea; aceștia nu sînt din banda lui.) El, totuși etc. [1]

Să fie iertat acest lung citat, dar înfățișarea lui de ditiramb, special adaptată subiectului, îl face să fie greu de trunchiat. El răspunde, pe deasupra, după cum se va vedea, gîndului ascuns al creatorilor genului. În sfîrșit, el consacră un progres nou în descrierea mitică a capitalei: fisura ideală care separa Parisul aparențelor de Parisul misterelor este astupată. Cele două Parisuri care, la început, coexistau fără să se confunde, sînt acum reduse la unitate. Mitul se mulțumea mai întîi cu facilitățile nopții și ale cartierelor periferice, ale străduțelor necunoscute și ale catacombelor neexplorate. Dar iese repede în plină lumină și în inima cetății. El *ocupă* edificiile cele mai frecventate, mai oficiale, mai liniștite. Notre-Dame, Luvru, Prefectura au devenit locurile sale preferate. Nimic n-a scăpat epidemiei, miticul a contaminat pretutindeni realul.

Chesterton semnala încă din 1901 că această transfigurare a vieții moderne se datora înainte de toate romanului polițist: „Această concepție a marii cetăți, ea însăși fiind ceva de o ciudățenie frapantă, și-a găsit, desigur, în romanul polițist Iliada sa. Nimeni n-a putut

[1] Pierre Véry, *Les Métamorphoses*, N.R.F., 1931, pp. 178—179. Datorăm de asemenea lui Véry, în afara numeroaselor romane polițiste, un remarcabil articol publicat în *Revue Européenne* (mai-iunie-iulie 1930) în care arată o excepțională înțelegere a imaginației moderne, și care merită să fie semnalat.

fi împiedicat să remarce că, în aceste povestiri, eroul sau anchetatorul traversează Londra cu o nepăsare față de congenerii săi și cu o libertate de comportament comparabile cu cele ale unui prinț de legendă călătorind în țara elfilor. În cursul acestei aventuroase călătorii, banalul omnibuz îmbracă înfățișările antediluviene ale unei corăbii vrăjite. Iată că luminile orașului strălucesc ca ochii nenumăraților spiriduși etc..." [1]

Ne aflăm astfel în prezența unei poetizări a civilizației urbane, a unei adeziuni realmente profunde a sensibilității față de orașul modern, care se ivește dealtfel chiar în aspectul său actual. Trebuie cercetat acum dacă acest fenomen nu este semnificativ pentru o revoluție a spiritului cu caracter mai general. Căci, dacă această transfigurare a orașului este chiar un mit, ea trebuie să fie, ca toate miturile, susceptibilă de interpretare și revelatoare de destine.

Cunoaștem deja substratul social și demografic : creșterea considerabilă a concentrării industriale, a exodului rural, a suprapopulării urbane, debuturile marilor magazine (*La fille mal gardée, Les deux Magots, Le Diable boiteux* etc.), ale marii finanțe (Rothschild, Fould, frații Pereire etc.), ale societăților pe acțiuni etc. În 1816, la Bursă sînt cotate 7 valori ; în 1847, mai mult de 200. Construirea căilor ferate se dezvoltă intens. Proletarizarea produce primele sale drame, iar societățile secrete mișună.

Se înțelege că o schimbare atît de radicală a provocat o oarecare exaltare a conștiințelor deja tulburate de Romantism. Dar, de data aceasta, șocul era în sens invers : un apel imperios, dar nu mai puțin liric, la realitate și la actual. De fapt, alegerea vieții urbane în calitate de mit semnifică nemijlocit pentru cei mai lucizi o preferință acută pentru *modernitate*. Se știe ce loc ocupă la Baudelaire acest ultim concept : nu ne vom

[1] G. K. Chesterton, „Defence of the detective story", *The Defendant*, Londra, 1901, p. 158, cf. R. Messac, *op. cit.*, p. 11.

mira întîlnind în el un partizan decis, pasionat, al noii orientări. E vorba aici, pentru el, după cum spune, de întrebarea „principală și esențială", aceea de a ști dacă timpul său posedă „o frumusețe particulară, inerentă noilor pasiuni". Este cunoscut răspunsul său : este concluzia însăși a scrierii sale teoretice cea mai considerabilă, cel puțin prin întinderea sa :

„Miraculosul ne învăluie și ne pătrunde ca atmosfera : dar noi nu-l vedem... Căci eroii din *Iliada* nu ajung decît pînă la glezna voastră, o ! Vautrin, o ! Rastignac, o ! Birotteau, — și tu, o ! Fontanarès, care în fracul funebru și convulsionat pe care-l îmbrăcam cu toții, n-ai îndrăznit să povestești publicului durerile tale ; — și tu, o ! Honoré de Balzac, tu cel mai eroic, cel mai singular, cel mai romantic și cel mai poetic dintre toate personajele pe care le-ai smuls din inima ta." [1]

Iată astfel un prim stadiu al unui fel de teorii a caracterului epic al vieții moderne, cu consecințe încă imprevizibile, dar pentru dezvoltarea [2] căreia Baudelaire își va folosi întreaga viață, *Florile răului* nefiind decît o ilustrare insuficientă, neizbutită, poate chiar și în ochii autorului lor, care visa atunci să scrie *romane* (din care n-a lăsat decît titlurile) și care se spovedește mamei sale în decembrie 1847 [3] : „Odată cu ziua de Anul Nou încep o nouă meserie — adică crearea unor opere de imaginație pură — *Romanul*. Este inutil să-ți demonstrez gravitatea, Frumusețea și imensitatea acestei arte..." Mai tîrziu, el va avea intenția să jure că *Florile răului* sînt o „carte de artă pură", dar el previne în același timp că, făcînd aceasta, va minți „cu nerușinare".

[1] Baudelaire, *Salon de 1846*, cap. XVIII, „De l'héroïsme de la vie moderne".

[2] Cf. „Le peintre de la vie moderne", „L'école païenne" etc.

[3] Adică cu zece ani înainte de apariția *Florilor răului* ; se vede, împotriva legendei, cît de puțin reprezintă acestea vocația tiranică de o viață întreagă.

nare“ [1]. Se înţelege astfel în ce spirit îl invocă pe Balzac, care dezvoltă mai mult decît oricare altul mitul Parisului în sensul baudelairian. Victor Hugo cedează curentului la rîndul său şi scrie *Mizerabilii*, epopee a Parisului pe de o parte, după exotismul sclipitor din *Orientale* şi din *Hanul din Islanda* (măsuraţi drumul parcurs) [2]. Nici el nu vede în Balzac un realist: „Toate cărţile sale, spune el în discursul ţinut la mormîntul romancierului, nu formează decît o carte, carte vie, luminoasă, profundă, prin care vedem cum circulă de colo-colo, cum înaintează şi se mişcă, mînată de nu ştiu ce temere şi spaimă, împletită cu realul, toată civilizaţia noastră contemporană.“ Baudelaire nu-şi va schimba opinia în legătură cu aceasta: „Am fost de foarte multe ori uimit că marea glorie a lui Balzac a fost de a trece drept un observator. Mi s-a părut întotdeauna că principalul său merit a fost de a fi un vizionar, şi un vizionar pasionat“ [3]. Cînd stabileşte în avantajul său teoria eroismului modern, se gîndeşte tocmai la Parisul lui Sue şi Balzac, şi mai mult încă, la faptele diverse la care face apel: „Spectacolul vieţii elegante şi al miilor de existenţe flotante care se mişcă în subteranele marelui oraş — criminali şi femei întreţinute, — *Gazette des Tribunaux* şi *Moniteur* ne dovedesc că n-avem decît să deschidem ochii ca să ne cunoaştem eroismul“ [4]. Acest gust al modernităţii merge atît de de-

[1] *Lettres*, Paris, 1905, p. 522.

[2] Mai tîrziu, în *Omul care rîde*, V. Hugo era captivat de ideea de a descrie atmosfera unui oraş noaptea: „micul rătăcitor îndura apăsarea nedefinită a oraşului adormit. Aceste tăceri de furnicare paralizate degajă vertijul. Toate aceste letargii îşi amestecă coşmarurile, aceste amorţiri sînt puzderie etc...“

[3] Articol despre Téophile Gautier, cap. IV.

[4] *Salon de 1846*, cap. XVIII. Trebuie să ne amintim că *Misterele Parisului* sînt din 1843 şi să remarcăm că „milioanele de existenţe flotante care se mişcă în subteranele unui mare oraş“ sînt pentru un spirit atît de critic ca Baudelaire un *obiect al credinţei*. Aceasta probează în sine caracterul mitic al reprezentării Parisului. El rămîne astfel pentru poet întreaga sa viaţă; dacă

parte încît Baudelaire, ca și Balzac, îl extinde asupra celor mai mărunte detalii ale modei și ale îmbrăcăminții. Amîndoi le studiază în ele însele și-și fac din acestea probleme morale și filozofice [1]; căci ele reprezintă realitatea imediată în aspectul ei cel mai intens, cel mai agresiv, poate cel mai iritant, dar de asemenea cel mai îndeobște trăit. [2] În plus, cum a subliniat E. R. Curtius, aceste detalii vestimentare manifestă „transpunerea în modul capricios și surîzător a luptei patetice și violente la care se dedau noile forțe ale epocii" [3].

Nu e greu să observi că această atenție sistematică dată vieții contemporane semnifică mai întîi o opoziție față de caracterele exterioare ale Romantismului: gustul pentru culoarea locală, pentru pitorescul exotic, pentru gotic, ruine și fantome. Dar ea presupune de asemenea, mai profund, o ruptură radicală de răul secolului, în orice caz, modificarea conceptului despre eroul maladiv, visător și neadaptat. De fapt, în fața orașului mitic, *creuzet de pasiuni*, care exaltă și macină pe rînd caracterele călite, e necesar un erou mînat de dorința puterii, ca să nu zic de cezarism. „Destinul unui om puternic este despotismul", scrie Balzac, și unul dintre cei mai buni analiști ai săi remarcă faptul că el a pictat „ființe care, ieșite din tulburările și confuziile vieții sentimentale, eliberate de dezgustul paralizant al vieții, au regăsit calea responsabilității morale, a activității eficiente, a

---

ne gîndim la „Tablourile pariziene" din *Florile răului* și mai ales la *Salon de 1859*, în care Baudelaire regretă mult absența picturilor care să reprezinte solemnitatea naturală a unui oraș imens, *negrul maiestuos al celei mai neliniștite dintre capitale*, pe care numai un ofițer de marină a reușit să-l redea cum se cuvine (cap. VIII).

[1] Baudelaire combate în favoarea costumului negru (Cf. supra), și Balzac scrie o *Fiziologie a cravatei și a țigării*, o *Teorie a mănușii*, un *Tratat al vieții elegante*.

[2] În plus, pentru Baudelaire, aceste preocupări se întîlnesc cu importanta sa teorie a *Dandismului*, din care, în mod precis, face o problemă de morală și de modernitate.

[3] E. R. Curtius, *Balzac*, trad. franc., pp. 194—195.

credinței care sfarmă toate obstacolele"[1]. Unele din romanele sale sînt, astfel, răspunsuri nete la *René* sau la *Oberman*. De fapt, visul și succedaneele sale nu joacă un mare rol în viața personajelor lui Balzac. Fără îndoială, ele le vor fi tratat cu disprețul manifestat de către D. H. Lawrence, care le compară cu resturile din lăzile de gunoi, și consideră ca o ciudată aberație nu faptul de a li se arăta un interes, ci acela de a li se atribui o *valoare*[2]. Totuși, pentru a fi deliberat angrenate în acțiune, personajele din *Comedia umană* nu sînt mai puțin romantice, fie că în natura eroului intră neapărat o parte de romantism care ține de funcția sociologică a noțiunii, fie, cum arată Baudelaire, ca întotdeauna complicele lui Balzac în această aventură a modernității, că «romantismul rămîne o „grație, cerească sau infernală", care împarte „stigmate eterne"[3]».

Orice ar fi, eroi civilizatori ca Benassis sau cuceritori ca Rastignac, personajele lui Balzac, cînd au în față *realitatea aspră de îmbrățișat*, lasă de obicei în urma lor un trecut întrucîtva cețos, nesigur sau dificil, apropiat vieții predecesorilor lor din frumoasa epocă romantică, trecut în care ei s-au format și ale cărui amprente le păstrează, dar de care se îndepărtează fără nostalgie și care ar putea, prin toate aceste caractere, să corespundă, în mitologia clasică, perioadei numită de *ocultație*, care precede întotdeauna pentru erou timpul încercărilor și cel al triumfului: Dionysos la Nysa, Apolo păstor la Admet, Edip în fața Sfinxului, Ahile la femeile din Scyros. Nimic nu este mai instructiv în

[1] E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 303.

[2] „E sub demnitatea noastră să acordăm acestei îngrămădiri o importanță reală. E întotdeauna sub demnitatea noastră să degradăm integritatea individuală scormonind și răscolind gunoiul accidentalului și inferiorului, învălmășeala de coincidențe mecanice și de automatisme. Au sens numai evenimentele care privesc un suflet în deplina sa integritate, fie că sînt determinate de el, fie că îl modifică". *Fantaisie de l'inconscient*, pp. 202—3.

[3] *Salon de 1859*, cap. VI.

această privință ca tipul lui Vautrin, în același timp revoltat și creator[1], *ocnașul refractar în jurul căruia mereu se închide temnița*, și, în același timp, realizator inteligent și precis care ține în umbră firele unei mașinații complicate și grandioase[2].

În fond, nici eroul romantic și nici eroul *modern* nu sînt satisfăcuți de starea de fapt pe care societatea le-a creat-o. Dar unul se îndepărtează de ea, pe cînd celălalt se hotărăște să o cucerească, așa încît Romantismul a ajuns la o teorie a plictiselii, iar sentimentul *modern* al vieții ajunge la o teorie a puterii sau, cel puțin, a energiei. În Parisul transfigurat de Hugo sau de Balzac apar fără întîrziere figurile lui Enjolras și Z. Marcas — acești primi reprezentanți ai tipului, specific francez după Curtius, de revoluționar cast — care nu concep puterea decît îmbrăcată în acest caracter nemilos și quasi-*pontifical*[3], pentru care D. H. Lawrence a găsit formule pătrunzătoare. Baudelaire, la rîndul său, își imagina că doar exercitarea puterii dă, „în lipsa virtuții, o oarecare noblețe de atitudine"[4], anunțînd astfel concepția romancierului englez: „Trebuie să fie cineva care să exercite puterea, și trebuie să o posede aceia care au un dar natural pentru aceasta și care simt un oarecare respect pentru caracterul ei sacru"[5].

---

[1] Vezi analiza lui Curtius, *op. cit.*, p. 159.

[2] Acest complex este ceea ce am numit spirit *luciferic*. El corespunde momentului în care revolta se preschimbă în dorința de putere și fără să piardă nimic din caracterul pasionat și subversiv, atribuie inteligenței, viziunii cinice și lucide asupra realității, un rol de prim plan în realizarea proiectelor sale. Este trecerea de la *agitație la acțiune*.

[3] Termenul este al lui Hugo, care descrie pe Enjolras ca o *natură pontificală și războinică*. Personajul, dealtfel de o *frumusețe angelică*, pare să fie destul de exact inspirat din Saint-Just.

[4] *Salon de 1859*, cap. VI.

[5] D. H. Lawrence, *Cangur*. Trebuie subliniat că această concepție despre putere este la antipodul teoriei maurassiene despre monarhie și se apropie mult de concluziile lui Frazer din *Originile magice ale regalității*. Este, dealtfel, un semn bun că ea se situează alături de știință și nu de o construcție *a priori*.

Acest dar natural corespunde aici în mod ciudat *darurilor cereşti pe care munca şi banul nu le pot conferi,* acele daruri la care se gîndeşte Baudelaire cînd vorbeşte de fundarea *unei noi specii de aristocraţie* [1]. Această preocupare se întîlneşte din nou la Lawrence: „Vom funda un ordin cavaleresc în care să fim toţi prinţi ca îngerii. Trebuie să realizăm acest vis sau cel puţin să-i dăm viaţă, să-l facem să se nască pe pămîntul păzit de vechiul nostru spirit de viclenie, condus după obiceiurile noastre ancestrale de militarism mercenar" [2]. În ceea ce priveşte pe Balzac, va fi suficient, pentru a închide ciclul, să ne amintim că acest om a cărui primă operă, sau aproape prima, se întîmplă să fie o *Istorie imparţială a iezuiţilor,* pe care el o considera ca un omagiu adus „celei mai frumoase societăţi care a fost formată vreodată", şi că el este în acelaşi timp creatorul lui Vautrin şi autorul *Istoriei celor treisprezece,* al cărei început ni-l reamintim destul de clar: „S-au întîlnit sub Imperiu şi în Paris treisprezece bărbaţi cuprinşi de acelaşi sentiment, toţi înzestraţi cu o destul de mare energie pentru a rămîne credincioşi aceleiaşi idei..., destul de profund politici pentru a-şi ascunde legăturile sacre care îi unesc, destul de puternici pentru a se situa deasupra tuturor legilor, destul de îndrăzneţi pentru a întreprinde orice"... Căpetenia lor considerase de asemenea „că societatea trebuie să aparţină în întregime unor oameni remarcabili care, la spiritul lor natural, la cunoştinţele dobîndite, la norocul lor, vor asocia un fanatism destul de fierbinte pentru a îmbina într-o singură izbucnire aceste forţe felurite". Pe de altă parte, ca şi acei dandy despre care Beaudelaire gîndea să fundeze noua sa specie de aristocraţie, aceştia sînt oameni „superiori, reci şi zeflemişti", în plus „antrenaţi spre plăceri asiatice de puteri cu atît mai excesive cu

[1] Baudelaire, *Pictorul vieţii moderne,* cap. IX, „Dandy".
[2] D. H. Lauwrence, Scrisoare către Lady Ottoline Morrel, 1 febr. 1915, cf. *Lettres choisies,* Paris, 1934, vol. I, p. 122.

cît, multă vreme adormite, ele se trezeau mai furioase"[1]. Cei doi scriitori, dealtfel, invocă exact aceleași exemple: Societatea lui Isus și Bătrînul de pe munte. Comparabili de fapt *ambițioșilor și umililor sectari*[2] ai acestuia, asociații mitici ai romancierului, care se bucură de „fericirea continuă de a avea un secret al urii față de oameni", țin în misterioasa lor stăpînire un Paris despre care Balzac face o lungă descriere lirică și fiziognomonică la începutul povestirii sale. Înfățișați în sfîrșit ca „tîlhari cu mănuși galbene și instalați în rădvane", ei sînt deja de domeniul literaturii populare. Iată deci ce corespondent are în creierele lucide și privilegiate intenția ascunsă de a funda un ordin monastic și militar, rezervat elitei, scutit de morala comună, dedicat cuceririi din principiu și prin instinct: este replica elaborată de mit, pe care romanul foileton tocmai a răspîndit-o și care impune deja în mod confuz imaginațiilor viziunea unui imens oraș adormit asupra căruia un uriaș Fantomas mascat, lefter, cu frac și joben, cu piciorul sprijinit pe un edificiu oarecare, întinde o mînă atotputernică, în atitudinea pe care fiecare o va vedea mai tîrziu pe coperta revistelor-magazin.

Pe scurt, către anul 1840 se constată o schimbare considerabilă în lumea exterioară, în special în decorul urban, și în același timp ia naștere o concepție despre oraș cu un caracter net mitic, care aduce cu ea o evoluție a tipului de erou și o revizuire severă a valorilor romantice. Această revizuire tinde să elimine părțile slabe, să sistematizeze dimpotrivă părțile agresive și întreprinzătoare. Romantismul, de fapt, marchează receptarea de către conștiința omului a unui mănunchi de instincte la reprimarea cărora societatea este puternic interesată, deși, pentru o bună parte dintre ele, el abandonează lupta sau chiar o refuză. De aceea, scriitorul romantic afișează de obicei față de societate o

[1] Balzac, *Histoire des Treize*, prefață.
[2] Baudelaire, *loc. cit.*

atitudine defetistă. El se întoarce spre diversele forme ale visului, *spre o poezie a refugiului şi a evaziunii.* Încercarea lui Balzac şi a lui Baudelaire este exact inversă şi tinde *să integreze în viaţă* postulatele pe care Romanticii se resemnau să le satisfacă doar pe planul artei şi din care îşi hrăneau poezia. Iată de ce această întreprindere este destul de apropiată mitului, *care semnifică întotdeauna o creştere a rolului imaginaţiei în viaţă,* încît, prin natura lui, e susceptibil să provoace acţiunea. Dimpotrivă, o literatură a refugiului şi a evaziunii rămîne în exclusivitate *literară,* căci ea serveşte la procurarea celor mai ideale, *celor mai inofensive satisfacţii de substituire* şi determină în consecinţă o retragere a imaginaţiei în domeniul exigenţelor practice. De aici urmează că Romantismul pe vremuri de practică religioasă este prin esenţa sa în mod radical incapabil de mituri. Desigur, el a produs cu uşurinţă basme cu zîne şi poveşti cu stafii, s-a hrănit cu fantastic, dar tocmai de aceea s-a îndepărtat de mit. Într-adevăr acesta, *imperativ şi exemplar,* n-are nimic comun cu gustul pentru supranatural, care acţionează în maniera unui *derivativ* şi manifestă doar a adaptare insuficientă la societate, în loc să reprezinte viziunea ei colectivă, pasionată şi antrenantă.

Pentru ca opera lui Balzac să apară, dimpotrivă, în mod autentic mitică, va fi suficient să amintim că, în timpul vieţii autorului se constituiseră la Veneţia şi în Rusia cercuri de bărbaţi şi femei care îşi însuşeau rolurile unor personaje din *Comedia umană* şi se străduiau să trăiască după modelul lor. Nu vom discuta aici infantilismul unor asemenea manifestări. Nu trebuie să uităm, totuşi, că se ignoră prea mult natura unor nevoi rău definite pe care aceste manifestări le presupun şi că este destul de evident că a exploata asemenea nevoi e un mijloc sigur de a acţiona asupra omului.

În sfîrşit, ne permitem să avansăm o concluzie gravă : mitul Parisului anunţă ciudatele puteri ale literaturii. Se

pare că arta, mai mult, *imaginația în ansamblul său,* renunță la lumea sa autonomă pentru a încerca ceea ce Baudelaire, care trebuie citat pentru ultima dată, numește cu claritate „traducerea *legendară* a vieții exterioare“ [1]. Expresie a unei aceleiași societăți, ceea ce se scrie, la orice nivel ar fi examinat, lasă să se vadă o coerență nebănuită, ca atare o capacitate de persuasiune, dacă nu de presiune și de subjugare, care face în sfîrșit din literatură ceva serios. Căutarea Frumosului, atît de suspectă ca activitate valabilă de îndată ce nu ești estet, pare neglijabilă în raport cu ansamblul fenomenului. Doar capriciul unui leneș i-ar putea acorda însemnătate. Este cu putință să fie acolo un insucces pentru arta propriu-zisă, s-ar putea discuta. Oricum, aceasta nu înseamnă nimic. Este de fapt mult mai important să concepi posibilitatea de a devia estetica spre *dramaturgie,* adică spre acțiunea asupra omului în favoarea reprezentărilor suscitate de însăși morfologia societății în care el trăiește și inerente evoluției și dificultăților sale particulare. Este și mai important de constatat că, de fapt, *de cînd toată lumea citește* [2] se petrec fenomene de acest fel. Căci din nou [3], în aceste condiții, trebuie pusă pro-

---

[1] *Le Peintre de la vie moderne,* cap. V, Baudelaire însuși subliniază cuvîntul *legendar.*

[2] Adică de la instituirea învățămîntului primar obligatoriu, a cărui extindere efectivă este strict contemporană cu formarea mitului Parisului.

[3] Acest studiu nu vrea să fie decît un fel de probă, prin exemple, că există avantaje substanțiale în a studia literatura independent de orice punct de vedere estetic și a considera mai curînd rolul său de influență, condiționarea ei socială, funcția ei de mit în raport cu fazele noi ale istoriei ideilor și evoluției mediului. Documentarea acestui studiu este fragmentară, analiza incompletă, concluziile supuse poate revizuirii. Dar în stadiul actual al cercetărilor nu putea fi altfel, căci interesul problemelor de acest gen n-a atras încă, se pare, atenția comună decît prin ricoșeu. Ar fi fost de mare importanță să fii bine informat asupra punctelor următoare, care ar putea să facă obiectul tot atîtor monografii: 1) Descrierea

blema mitului și trebuie să se țină seama de el — și aceasta impune, credem, considerarea multor lucruri sub un unghi nou.

Parisului înainte de secolul al XIX-lea, în principal la Marivaux și la Restif de la Bretonne ; 2) Rolul Parisului în timpul Revoluției, polemici între girondini și montagnarzi tinzînd să opună capitala, provinciei, repercusiuni în spiritele acelor mari zile revoluționare *pariziene* ; 3) Dezvoltarea poliției secrete în timpul Imperiului și Restaurației : ce-a cîștigat în mister, în imaginația oamenilor, atmosfera urbană ; 4) Zugrăvirea morală a Parisului, la principalii scriitori ai timpului și evoluția sa : Hugo, Balzac, Baudelaire ; 5) Studiul descrierilor obiective ale Parisului : Dulaure, Maxime Du Camp ; 6) Viziunea poetică a Parisului : Vigny, Hugo (mai ales lungul panegiric istorico-metafizic din *L'Année terrible* : „Parisul incendiat"), Rimbaud etc... numai odată îndeplinită această anchetă, problema va putea fi tratată cum se cuvine. Dar, fără îndoială, nu e prematur să trasăm schema cercetării și să marcăm întinderea ei.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CĂLUGĂRIȚA[1]

Dacă e cazul, voi insista în ceea ce mă privește atît cît veți vroi asupra funcției și determinărilor sociale ale miturilor : aproape totul în ele duce aici. Totuși, aceste reprezentări colective sînt privilegiate. Ele liniștesc, reconfortează sau produc teamă. La fel, acțiunea lor asupra afectivității, pentru a fi atît de imperativă, se manifestă la un oarecare grad ca necesarmente mediată în individ printr-o secretă convergență a propriilor sale postulări.

Or, dacă ne gîndim cît de puțin la condițiile obiective ale simbolisticii, de exemplu, ajungem să dăm cea mai mare atenție fenomenului de *evocare*. Totul se petrece de fapt ca și cum unele obiecte și unele imagini beneficiază, ca urmare a unei forme sau a unui conținut în mod particular semnificative, de o *capacitate lirică* mai precis marcată decît de obicei. Valabilă în general, dacă nu universal, această capacitate, în unele cazuri cel puțin, pare să facă parte esențialmente din elementul considerat și să poată, în consecință, să pretindă, ca și acesta, obiectivitate.

---

[1] *Mantis religiosa*, Linné 1748, insectă din familia *Mantidae* : masculul lung de 42—53 mm, femela — 48—75 mm ; corpul foarte alungit, în special toracele ; cap triunghiular, mic, foarte mobil ; ochi compuși, mari și bulbucați — are și 3 oceli ; picioarele anterioare formate pentru prins. Elitrele de culoare verde cu cafeniu. Răspîndită în Europa, Asia, Africa de Nord. (Fauna R.P.R. vol. VII). (n.t.)

Este util să pleci de la datele cele mai mărunte, cele mai imediate. Astfel, independent de orice mit și fără a ne mai gîndi la ele, este sigur că o insectă cum este călugărița prezintă într-un grad aparte această capacitate obiectivă de acțiune directă asupra afectivității: numele ei, forma, moravurile chiar, cînd încep să fie cunoscute, totul pare să concure la acest rezultat. Fiecăruia îi este îngăduit să facă în jurul lui o oarecare cercetare: destul de rar se găsește cineva care să nu manifeste, într-un fel sau altul, un anumit interes față de acest ciudat animal [1]. Faptul care trebuie să rețină atenția este următorul: o reprezentare, o imagine, acționează asupra fiecărui individ izolat, ca să zicem așa, tainic, fiecare rămînînd ignorant în ceea ce privește reacțiile vecinului său. Nu se poate invoca nici un caracter simbolic acreditat care ar scoate esențialul din semnificația sa de uz social și partea majoră de eficiență emoțională din rolul său în colectivitate. Această acțiune elementară, spontană, frapînd direct atenția individului fără intermediarul oficios al reprezentării colective, te determină să te oprești asupra ei. Exemplul călugăriței constituie un fenomen foarte modest, dar relativ curent: ar fi nedrept să-l neglijăm din cauza aspectului său imprecis. Trebuie, într-adevăr, ca acest fenomen să ajute și el la reprezentarea a ceea ce poate fi numit *mitologie în stare născîndă*, înainte ca determinările sociale să îi fi consolidat structura.

Folclorul și onomastica aduc primele prețioase indicații. Denumirea de *mantis*, nume de sibilă pe care strămoșii l-au dat acestui animal, este semnificativă. Apariția insectei ar anunța foametea, culoarea ei sinistră — moartea animalelor pe care ea le vedea. Într-adevăr, Aristarc spune că ei i se atribuia deochiul: pri-

[1] Se vor găsi unele mărturii, în primul stadiu, foarte embrionar, cu privire la acest capitol, în *Minotaure* nr. 5. Georges Dumézil și Paul Étard au contribuit frecvent cu indicații foarte prețioase la îmbogățirea acestui studiu. Îi rog să vadă în aceste rînduri expresia palidă a deosebit de vie mele recunoștințe.

virea ei aduce nenorocire celui pe care-l privește.[1] Numele ei este folosit pentru a porecli oamenii insolenți.[2] La Roma, puterea ei magică era foarte cunoscută: dacă cineva se îmbolnăvea, i se spunea: „te-a privit călugărița“[3]. Pare să fi jucat chiar un rol religios definit: figurează într-adevăr pe o monedă proserpiniană din Metaponte[4], alături de spicul sacru din Misterele eleusine. Dioscoride, în sfîrșit, spune că era folosită ca medicament.[5] În epoca modernă, A. E. Brehm semnalează în repertoriul său[6] cele trei explicații diferite pe care Thomas Mouffet, naturalist englez din secolul al XVI-lea, le-a dat atribuirii numelui insectei de care e vorba: ele n-aduc nimic nou. Același Thomas Mouffet, într-un pasaj citat de J. H. Fabre[7], spune că „gîngania este considerată de-a dreptul divină, încît întrebată fiind de copiii rătăciți, le arată drumul cel bun întinzînd gheara, rareori înșelîndu-i, ba chiar niciodată“.[8] În zilele noastre, aceeași credință este atestată în Languedoc.[9] Pe de altă parte, A. de Chesnel afirmă că Sfîntul François Xavier, după Nieremberg, ar fi făcut să se cînte un imn religios unei astfel de insecte, și prezintă cazul unui om pe care acest animal l-ar fi

---

[1] *Schol. in Theocr.*, X, 18, Ed. Dübner, 1849, pp. 70—71.

[2] Suidas, s.v.

[3] Cf. S. Seligmann: *Der böse Blick und Verwandtes*, Berlin, 1910, vol. I, p. 135.

[4] Otto Keller, *Die antike Tierwelt*, Leipzig, 1909—13, vol. II, p. 460.

[5] *Mat. Med.*, I, 158.

[6] Cf. ediției franceze, de K. Kunckel d'Herculais, editura Baillière.

[7] *Souvenirs entomologiques*, vol. V, cap. XX.

[8] *„Tam divina censetur bestiola ut puero interroganti de via, extento digito rectam monstret, atque raro vel nunquam follet“*, pasaj într-adevăr extras din cartea sa intitulată *Insectorum vel minimorum animalium theatrum*, semnalată de alți autori ca Eugène Rolland, și pe care eu n-o cunosc.

[9] Referințe în Sébillot, *Le Folklore de la France*, Paris, 1906, vol. III, p. 323, nr. 1.

avertizat la momentul oportun să se întoarcă acolo de unde venea.

J. H. Fabre [1] spune că a constatat deseori că cuibul călugăriței este considerat în Provence drept remediu suveran împotriva degerăturilor și durerilor de dinți, cu condiția să fi fost desprins într-un anumit moment. La rîndul său, Sébillot [2] semnalează că, în Mentonnais, acesta trece drept leac pentru vindecarea pecinginei. În paralel, nomenclatura populară a insectei, reunită de Eugène Rolland [3], este cît se poate de interesantă: uneori călugărița este numită *italianca* sau *strigoiul*, și, ceea ce pare mai puțin explicabil, *fragă* sau *madlenă*. În general, o atitudine ambivalentă își croiește drum: pe de o parte, insecta este privită drept sacră, de unde numele ei de *prego-Dieou* (cu variantele și corespondentele sale la Parma, în Portugalia, în Tirol, în Germania și în Grecia); pe de altă parte, este considerată diabolică, așa cum indică numele simetric de *prégo-diablé*, care se întîlnește de pildă în locuțiunea *brassiéja coumo un prégo-diablé* [4] și la care trebuie adăugate denumirile de *mincinoasă* și *bigotă* semnalate în Villeneuve-sur-Fère (Aisne).

Dacă considerăm acum poreclele folosite de copii cu privire la călugăriță, se constată două teme principale: mai întîi este luată drept ghicitoare [5] care știe totul și

---

[1] J. H. Fabre, *loc. cit.*

[2] *Op. cit.*, vol. III, p. 330. Asupra aceluiași subiect, vezi Réguis, *Mat. Médic.*, p. 32 (citat în Rolland).

[3] *Faune populaire de la France*, Paris, 1911, vol. XIII, p. 117.

[4] Cf. *Revue des langues Romanes*, 1883, p. 295. Vezi mai jos o poveste boșimană în care se spune invers despre călugăriță, că ea își mișcă brațele ca un om. Corespondența dintre om și insectă este atît de vizibilă încît comparația a fost folosită în ambele sensuri.

[5] Este urmarea fidelă a credinței antice. Țăranii italieni privesc lăcusta ca ghicitoare prin excelență. (Cf. A. de Gubernatis, *Zoological Mythology*, Londra 1872, I, VII). Dealtfel, în textele antice este adeseori dificil să discerni dacă cuvîntul *mantis* desemnează călugărița sau lăcusta.

în special unde se află lupul, apoi se presupune că insecta se roagă pentru că mama sa a murit sau s-a înecat. Asupra acestui ultim punct mărturiile sînt unanime.[1] În general, se pare că trebuie să ne alăturăm opiniei lui De Bomare care scrie că, în toată regiunea Provence, călugărița este privită ca sacră, și că se evită să i se cauzeze cel mai mic rău.

În China, lucrurile se petrec altfel: acolo, locuitorii cresc călugărițe în cuști de bambus și le urmăresc cu pasiune luptele[2]. La turci, caracterul sacru al insectei reapare: se consideră că labele ei sînt îndreptate întotdeauna spre Mecca.[3]

La români, se cunosc diferite legende care arată caracterul diabolic al insectei, dar ei o numesc totuși *călugăriță*.[4] Se povestește astfel că în timpul persecuțiilor, creștinii — Petru și ceilalți apostoli ai Bisericii — au hotărît să instituie misionari și din rîndul femeilor. Dar pentru a se apăra de privirea păgînilor, care le-ar fi ucis, ele și-au acoperit fața și nu vorbeau cu nimeni pe drum. Una din aceste femei, numită Călugărița, a fost oprită de un bărbat foarte frumos, care nu era altcineva decît fiul lui Satan. Ea își ridică vălul de pe față și îi vorbi despre învățătura lui Cristos. Imediat tînărul fugi și se făcu nevăzut. Petru, prevenit de către un înger,

---

[1] Citez, după Rolland, cele mai explicite mărturii: Prégo-Diéou, Bernado, — Bestieto segnado — veni près de iéou — que ta mayré es morto — sus un ped de porto — qué toun payre est viéou — sus un ped d'ouliéou *(Arles)*; Prégo Diéou, marioto, ta may qu'es morto, débat un peu dé porto; te l'an réboundudo, débat un ped de brugo *(Gascogne)*; Prégo Diéou, bernado, qué ta mayré s'es négado *(Aude)*; Prégo, Bernado, qué Bernat est mort — sus la porto del ort *(Tarn)*. Despre faptul că insecta pare să știe unde se află lupul, vezi A. van Gennep, *Le Folklore du Dauphiné*, Paris, 1933, vol. II, p. 641.

[2] Obicei comunicat de Kirby. Cf. L. Figuier, *Tableau de la nature, Les Insectes*, p. 351; Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection naturelle*, trad. franceză, Paris, 1881, p. 318; Westwood, *Modern Classif. of Insects*, vol. I, p. 427.

[3] *Musée entomologique illustré, les Insectes*, Paris, 1878.

[4] În românește în text (n.t.).

veni în grabă şi văzu femeia fără văl. Ca să o pedepsească, el o preschimbă în insectă şi ea deveni astfel *Călugăriţa*. Dar văzîndu-l venind, femeia ridică mîinile să-şi pună repede vălul pe faţă ; devenind insectă chiar în clipa aceea, rămase însă şi a rămas pînă acum cu labele ridicate în faţa capului, pentru a şi-l ascunde.[1] Unele variante arată mai clar caracterul ei de păcătoasă sau legăturile sale cu diavolul : creştinii persecutaţi de tătari nu mai găseau suficient de mulţi preoţi şi alegeau fecioare care, făcînd legămînt de castitate, trebuiau să se roage ziua şi noaptea pentru comunitate. Una din aceste maici s-a îndrăgostit de un tînăr tătar şi-l luă de soţ : dar tocmai cînd ea îi jura credinţă, a fost transformată în insectă chiar în faţa altarului.[2] După o altă versiune, un împărat îşi trimise fata la mănăstire pentru că ea nu voia să accepte pe nici unul dintre numeroşii săi pretendenţi. Pînă la urmă se întîmplă că ea s-a îndrăgostit de diavol. Celelalte maici o pedepsiră la un asemenea post încît ea, slăbind, a fost redusă la starea de insectă.[3] O legendă mai simplă povesteşte că diavolul avea o fată atît de rea, încît nici el nu putea s-o suporte. Pentru a o face mai bună, o călugări. Dar Dumnezeu n-a răbdat şi a transformat-o în insectă.[4]

Iată cît de mult a impresionat imaginaţia oamenilor această insectă. Deseori călugăriţa joacă un rol şi mai important şi ocupă un loc de prim ordin în subiectele religioase. Astfel, în nordul Melanesiei, indigenii din insula Ducele de York sînt împărţiţi în două clanuri, dintre care unul recunoaşte drept totem *Ko gila le*, o insectă mimetică semănînd pînă la confundare cu frunza de castan, şi altul, cel al picalabaşilor, recunoaşte pe

[1] *Naturſagen herausgegeben* von Oskar Daehnhardt, Leipzig, 1907—1912, vol. II, pp. 192—193. Cf. Marianu, *Insectele în limba, credinţele şi obiceiurile românilor*, Bucureşti, 1903, p. 497.
[2] Cf. Marianu, *op. cit.*, p. 500.
[3] *Ibid.*, p. 501.
[4] *Ibid.*, p. 502.

Kam, care este, fără îndoială, spune Frazer [1], insecta numită călugăriță.

Totuși, obiceiurile africane sînt cele mai semnificative. Călătorul Caillaud spune că un trib din Africa Centrală adoră o varietate de Mantis. [2] La bantuși, constată Henri-A. Junod, călugărițele sînt ortopterele care au atras cel mai mult atenția. Ele sînt desemnate sub numele de *ñwambyebou* (dialect djonga) sau *ñwabyeboulane* (dialect ronga), ceea ce însemnează „care taie părul", aluzie posibilă la forma picioarelor lor anterioare care ne duc cu gîndul la foarfece. Cînd micii păstori întîlnesc o călugăriță în junglă, ei smulg cîteva fire de păr din centura lor de piele și le oferă animalului zicînd „ia, bătrîne", rit care pare să arate că numele acestor insecte este mai important decît s-ar crede, și că nu vine numai de la o asemănare morfologică. Pe de altă parte, dacă ritul n-ar fi practicat decît de copii, ar însemna o oarecare decadență a credinței. De fapt, odinioară, mai semnalează Henri-A. Junod, călugărițele erau privite ca niște zei-strămoși, sau, cel puțin, ca emisari ai zeilor — și dacă una dintre ele intra într-o colibă, era considerată ca un zeu-strămoș făcînd o vizită descendenților săi. [3] La hotentoți, după Schar-mann, o altă specie, călugărița fericită, era considerată ca divinitate supremă. Cînd insecta se așază pe o persoană, aceasta devine sfîntă. [4] Cînd se arată în Kraal în onoarea ei se îndeplinesc sacrificii. [5] Un călător citează cazul unui hotentot (Khoï-Khoï) disperat la vederea

---

[1] J. G. Frazer, *Totemism and Exogamy*, Londra, 1910, vol. II, p. 120 și urm. Cf. W. H. Rivers, *The History of Melanesian Society*, Cambridge, 1914, vol. II, p. 501.

[2] Cf. Figuier, *op. cit.*, p. 350.

[3] Henri-A. Junod, *Moeurs et coutumes des Bantous*, Paris, 1936, vol. II, p. 290.

[4] Figuier, *ibid.*

[5] *Description du Cap de Bonne-Espérance tirée de Mémoires de M. Pierre Kolbe*, Amsterdam, 1742, pp. 209 și urm. Cf. Quatrefages, „Croyances et superstitions des Hottentots et des Boschimans", *Journal des Savants*, 1886, p. 283.

unui copil care se prefăcea că ucide o asemenea insectă sacră.[1] În acelaşi fel, în Europa, călugăriţa este privită cînd ca divină, cînd ca diabolică; semnificaţia ei pare echivocă şi în Africa Australă: divinitate binefăcătoare după Kolbe, de rău augur după La Caille.[2] În orice caz, la tribul Khoï-Khoï insecta poartă numele principiului răului, *gaunab*.[3] Mai mult, Meinhof citează ca exemplu de intervertire a numelui lui Dumnezeu şi al diavolului, călugăriţa, zeul hotentoţilor, care odinioară, după informatorul său boşiman, era numită de ei diavolul.[4] Pentru boşimani dealtfel, divinitatea supremă, creatoarea lumii nu este alta decît călugăriţa (*Cagn*) ale cărei amoruri sînt, se pare, „plăcute" şi care stăpîneşte luna, căci ea a făcut-o dintr-un vechi pantof al său, sau dintr-o pană de struţ, după o altă versiune, şi aceasta în circumstanţe dramatice. E foarte important de notat că ea pare să aibă funcţia principală de a procura hrană celor care o roagă[5], şi că, pe de altă parte, ea a fost devorată şi vomată de vie de către Kwaï-Hemm, zeul devorator.[6] Astfel, accentul pare să fie pus pe partea digestivă, ceea ce nu ne miră dacă cunoaştem voracitatea de necrezut a insectei prototip al

---

[1] Cf. Kolbe, p. 212.

[2] Cf. Quatrefages, *art. cit.*, p. 283.

[3] Hahn, *Tsumi-goam, the Suprême Being of the Khoï-Khoï*, p. 42.

[4] Cf. Meinhof, *Archiv fiir Religionswissenschaft*, XXVIII (1930), pp. 313—316. Rezumat al unui studiu de Dorothea Bleek, *The Mantis and his Friends*, Le Cap, 1923; — culegere de povestiri al cărei titlu arată importanţa călugăriţei în aceste regiuni şi din care sper să public în curînd o traducere în franceză, precedată de o situaţie a lucrărilor actuale asupra religiei diferitelor populaţii din Africa de Sud, mai cu seamă în lumina locului pe care-l deţine acolo mitologia călugăriţei.

[5] Bleek, *A Brief Account of the Bushman Folklore*, Londra, 1875, p. 68.

[6] A. Lang, *Mythes, Cultes et Religion*, trad. franc., Paris, 1896, p. 330. Vezi rugăciunea vînătorului Qing: „O, Cagn, o, Cagn, nu sîntem noi copiii voştri? Nu vedeţi foamea noastră? Dă-ne să mîncăm!"

zeului. Printre celelalte avataruri ale acesteia, căci moare și renaște deseori, este demn de semnalat faptul că, ucisă de spinii care, altădată, erau oameni, și mîncată de furnici, ea reînvie după ce oasele ei se adună la un loc, aventură în care digestia joacă încă un anume rol și care o leagă de bogatul ciclu mitic al zeului dispersat și reînviat, de tipul Osiris. Călugărița adorată de către boșimani mai trebuie pusă în legătură, cum remarcă Lang [1], cu o altă temă mitică, cea a „forței separabile". De fapt, ea are un dinte în care-i stă toată puterea, și pe care îl împrumută cui vrea. Pare semnificativ că, atît în Provence cît și în Africa Australă, călugărița este pusă în legătură cu dinții într-un mod cu totul special. Această legătură este explicabilă doar plecînd de la cea care există, la insectă, între sexualitate și nutriție și care poate totuși să pară decisivă. Desigur, este un fapt recunoscut astăzi că dinții joacă un rol enorm în reprezentările sexuale. Un vis în care se smulg dinți trimite fie la onanism, fie la castrare, fie la naștere, după psihanaliză [2], fie la moarte, după *Cheile visurilor* populare. Pe de altă parte, la populațiile sălbatice, acolo unde riturile de inițiere în pubertate nu comportă circumcizia, extragerea unui dinte ține locul circumciziei [3]. Toate aceste fapte prezintă deci între ele, și, cum se

---

[1] Lang, *op. cit.*, p. 331, n. 1.

[2] Cf. S. Freud, *La Science des Rêves*, trad. Mayerson, Paris, 1926, pp. 319 și 346—350, mai ales lunga comunicare a lui Otto Rank, citată în notă, și problemele de limbaj și dictoane care sînt puse la contribuție. Paralel, dealtfel, datele mitografiei arată că dinții sînt asimilați ansamblului sau esențialului personalității. (Cf. J. C. Frazer, *Le Rameau d'Or*, trad. Stiebel și Toutain, Paris, 1903, vol. I, pp. 50—55). Se constată deci, între cele două categorii de cercetări, convergența așteptată.

[3] Cf. Van Gennep, *Les Rites de Passage*, Paris, p. 103 : „Tăierea prepuțului echivala exact cu scoaterea unui dinte (Australia), cu tăierea ultimei falange a degetului mic (Africa de Sud) etc." Trebuie notat cu privire la aceasta că, la boșimani, fetița călugăriței este, precis, *degetul mic*.

va vedea mai departe, cu moravurile călugăriței, o legătură demnă de remarcat.

În general, pare posibil de recunoscut pe o întreagă arie a continentului african vestigiile unui fel de religie, dacă nu civilizație, a călugăriței, bine conservată în special la boșimani și caracterizată prin cultul păstrat acestei insecte care se identifică cu zeul creator și este considerată drept un fel de demon al vînătorii. Ea a jucat un rol considerabil în geneza speciei omenești și, cel puțin, în acea perioadă a erei mitice (*Urzeit*) care a precedat timpurile cu adevărat istorice. Astfel, la boșimanii din sud, călugărița este considerată ca „un om de neam vechi“ [1]. Ea le-a dat animalelor sălbatice culorile și numele, adică le-a creat, deoarece în gîndirea primitivă *a da un nume* este egal cu a crea. Sub forma sa animală, zeul folosește divinația [2] și, încă din viața sa mitică, el prevedea viitorul, timpul cînd ar deveni insectă : visa și ceea ce visa devenea realitate.[3] Concepția depășește Africa Australă : la populația Lunda din Rhodezia de Nord-Vest, din Angola și din Congo, călugărița este numită *Nsambi*, nume care desemnează diferite divinități. [4] La tribul Banda, călugărița, numită *Etere*, este eroina a numeroase povești. La origine, ea se confunda cu *Tere* [5], personaj mitic care, în credințele

[1] Cf. Bleek, *Africa*, 1929, II, 3. Vezi povestea boșimană istorisită mai jos și nota referitoare la ea.

[2] Cf. Hermann Baumann, *Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythus der Afrikanischen Völker*, Berlin, 1936, pp. 7, 9, 18—20. Se va consulta cu folos tabloul de la p. 16 asupra relațiilor atît de încîlcite dintre zeii și demonii diferitelor populații din Africa Australă. Articolul lui P. W. Schmidt „Zur Erforschung der alten Bushmann-Religion“, *Africa*, II (1929), 2, pp. 291—301, e discutabil dar arată complexitatea problemei. Eu n-am putut decît să subliniez ici și colo în note fapte care ar trebui sistematizate.

[3] Cf. D. Bleek, *art. cit.*, p. 305.

[4] Buchner, *Ausland*, 1883, p. 109. Cf. Baumann, *op. cit.*, p. 106.

[5] Similitudinea numelor este deja un argument pentru a trage concluzia identității lor primitive. (Cf. Tisserant, *Essai sur la grammaire Banda*, Paris, 1930, p. 432). Baumann remarcă faptul

acestor populaţii, participă îndeaproape la creaţie, în ciuda caracterului său poznaş, şi se află în raport constant cu adevăratul zeu creator *Ivoro (Eyi-vo-re :* cel care a început lucrurile).[1] Hermann Baumann este astfel împins să definească în ansamblul miturilor africane figura unui demiurg tămăduitor, spirit al cîmpiei şi al desişurilor, care-şi găseşte de obicei materializarea concretă în călugăriţă ; pe primul loc este *Kaggen* la boşimani, *Nava* la Khun, *Gamab* la Heikom şi Bergdama, *Hise* la Naron, *Huwe* la kunii din Angola ; în strînsă înrudire cu acestea, trebuie de asemenea să menţionăm *Tule* la Azanda, *Tere* la Banda, *Mba* la Babua, *Nvene* la Mogwandi, *Azapane* la Mangbetu şi *Leb* la Barambo, ţinînd într-o măsură variabilă de două tipuri net distincte : *Kaggen*, călugăriţa adorată de boşimani şi *Ananse*, păianjenul divin la aschanţi, în vestul Sudanului.[2]

Astfel, se pare că oamenii au fost în general impresionaţi de această insectă. Fără îndoială, acesta este rezultatul unei obscure identificări facilitate de aspectul ei remarcabil antropomorf. Aspectul antropomorfic al unui element pare de fapt o sursă infailibilă a influenţei lui asupra afectivităţii umane. Aşa se întîmplă, de exemplu, cu vampirii şi mandragorele şi cu legendele legate de acestea.[3] Or, călugăriţa nu aminteşte forma omenească

că insecta are, fără îndoială, la Banda, aceleaşi raporturi cu eroul *Tere*, pe care le are cu Kaggen la boşimani. Într-adevăr, domnişoara Bleek insistă mereu asupra caracterului stîngaci, stupid şi certăreţ al călugăriţei la boşimani (cf. *art. cit.*, p. 305).

[1] Baumann, *op. cit.*, p. 124.

[2] Baumann, *op. cit.*, pp. 178 şi urm., 193. Se poate remarca faptul că *mantis* şi păianjenul au, de fapt, aceleaşi moravuri sexuale (cf. *infra*).

[3] Nu e doar o întîmplare, după părerea mea, că credinţele în strigoi, care sug sîngele, folosesc ca suport natural un fel de lilieci. De fapt, antropomorfismul acestora din urmă este foarte profund şi depăşeşte cu mult stadiul identităţii generale de structură (prezenţa unor adevărate mîini, cu degetul mare opozabil celorlalte degete, mamele pectorale, flux menstrual periodic, penis liber şi atîrnînd). În ceea ce priveşte mandragora *(Atropa Mandragora)*, Teofrast o numeşte ἀνθρωπόμορφυ şi Columella o numeşte

numai prin aspectul său general, dar alături de larvele odonatelor, este singura insectă care are, ca omul, facultatea de a-şi răsuci capul pentru a urmări cu privirea ceea ce i-a fixat atenţia.[1] Cred că nu mai trebuie să explic atribuirea deochiului acestor insecte. Celelalte insecte nu pot decît să vadă; călugăriţele pot să privească.[2]

Este adevărat că fenomenul este mai general: trebuie deci să studiem îndeaproape insecta şi să examinăm raţiunile care au putut s-o facă atît de captivantă.

Familia Mantidelor, dacă se ţine seama de clasificarea publicată în 1839 de către Audinet-Serville[3], urmează după cea a Blattaerelor, şi precede pe cea a Phasmidelor sau Spectrelor. Ea cuprinde paisprezece genuri, dintre care al unsprezecelea este cel al călugăriţelor propriu-zise: se deosebesc călugăriţele descarnate, superstiţioase, ierbacee, călugăriţa-frunză-brună, călugăriţa-apendice-lat (*Mantis latistylus*), călugăriţele sublobate, flavipene şi pătate, călugăriţa-lună, călugăriţa simulacru, călugăriţele patelifere, pustulate, înrudite şi variate, călugăriţa cu două mameloane (*Mantis bipapilla*), călugăriţa gît-întins, călugăriţele cuticulare, stropite, murdare (*inquinata*) şi otrăvite, călugăriţa picioare-păroase, călugăriţele ornate, pioase, religioase, călugăriţele verde-deschis, popeşti şi sticloase, călugăriţa cu centură, friganoida, anulipeda, multistriata, decolorata,

semi-homo. Remarcabilele sale calităţi veninoase, soporifice etc., proprietatea de a fi un antidot eficace împotriva veninului şerpilor au făcut restul. Vezi citate interesante în Gustave le Rouge, *Mandragore magique* (terafin, golem, androizii, homunculii), Paris, 1912.

[1] J. Rostand, *La vie des libellules*, Paris, 1935, p. 148, Cf. J.-H. Fabre, *op. cit.*, vol. V, p. 228; „Dintre insecte, singură călugăriţa îşi conduce privirea: inspectează, examinează, are aproape o fizionomie".

[2] Seligmann (*op. cit.*, vol. II, p. 469) vede originea atribuirii deochiului călugăriţei în atitudinea zisă spectrală pe care ea o ia în timpul pîndei. Fenomenul mi s-a părut destul de greu observabil pentru a fi considerat sursa unei credinţe atît de răspîndite.

[3] *Histoire naturelle des insectes: Orthoptères*, de Audinet-Serville (De Roret, 1839), pp. 133—214.

călugăriţa soră, plăcuta, călugăriţa albastru-oţel (*Mantis chalybea*), călugăriţa şolduri-roşii (*Mantis rubrocoxata*), călugăriţa nebuloasă şi, în sfîrşit, călugăriţa strălucitoare şi călugăriţa de Madagascar.

Această nomenclatură nu e deloc inutilă. I se poate reproşa doar că se întîlnesc prea puţine epitete care să amintească în termeni tehnici caracteristica varietăţii şi că s-ar căuta în zadar unul (în afară de ultimul) care să specifice locul unde insecta se găseşte din abundenţă, sau numele entomologului care a descoperit-o, cum se foloseşte frecvent în ştiinţele naturii. Trebuie să facem o constatare: în cea mai mare parte, aceste calificative fac apel la imaginaţie. Or, trebuie să remarcăm faptul că acei care au studiat călugăriţa, entomologi amatori sau savanţi profesionişti, par a nu se fi ferit în general, în timp ce descriau moravurile insectei, de o anumită emoţie puţin compatibilă cu obiectivitatea rigidă ce se aşteaptă de obicei de la cercetarea ştiinţifică. Din acest punct de vedere ar fi interesant să se facă o antologie a acestor descrieri: cea a lui J.-H. Fabre n-ar fi poate cea mai lirică. Aş da exemple mai recente: Léon Binet, profesor de fiziologie la Facultatea de medicină din Paris, într-o remarcabilă monografie a călugăriţei [1], pe care o voi folosi din plin în continuare, o tratează drept îndrăgostită ucigaşă şi îşi îngăduie cu privire la ea un citat literar pe care detaşarea obişnuită a omului de ştiinţă nu te făcea să-l prevezi: „Ea epuizează, ucide şi nu este decît şi mai frumoasă". [2] Marcel Roland, într-un studiu dealtfel fără valoare şi greşit informat, asupra celei pe care o numeşte „felina insectelor" [3] merge mai departe: „Voi arăta mai tîrziu, anunţă el, cum călugăriţa îşi devorează prada, dar această dramă, în

[1] Léon Binet, *La vie de la mante religieuse*, Paris, 1931.

[2] Alfred de Musset, *La Coupe et les lèvres*, IV, 1; Binet, *op. cit.*, p. 54, în legătură cu un citat din Fabre.

[3] Marcel Roland, „Le Félin des insectes: la mante", *La Grande Revue*, august, 1935, pp. 191 şi urm.

misterul unei uri în aparență atît de calme, a fost pentru mine prima revelație a Inexorabilului. Am învățat această teribilă lege a forței care conduce lumea etc..." Antenele călugăriței i se par „adevărate coarne ale lui Mefisto" ; insecta însăși are „ceva diabolic". După ce a citat cazul unui prieten de-al său, inspector la „Ape și Păduri", care petrecea ore întregi așteptînd din partea călugăriței un semn de înțelegere, de comunicare, de inteligență [1], el recunoaște că se gîndește de fiecare dată cînd vede acest animal la cîntecul poetului hindus (?) :

Sufletul care se ascunde sub învelișul unui vierme
este la fel de strălucitor ca al unei prințese regale.

Se știe bine că moravurile mantidelor furnizează cel puțin pretextul unui interes atît de viu exprimat : femela devoră masculul în timpul acuplării sau după acuplare. De asemenea, naturaliștii deosebesc la călugăriță forma extremă de strînsă conexiune care pare deseori să unească voluptatea sexuală și cea nutritivă. În legătură cu aceasta trebuie citate, după Léon Binet, studiile lui Bristowe și Locket [2] despre *Pisaura mirabilis cl.*, la care femela, în timpul acuplării, mănîncă o muscă oferită de mascul ; cele ale lui Hancock și von Engelhardt [3] despre *Oecantus niveux* care posedă pe metatorace o glandă al cărei conținut este absorbit de femelă exact înaintea acuplării, particularitate de care se bucură și o libarcă, *Phyllodromia germanica ;* cele ale lui Stitz [4] despre musca-scorpion, care mănîncă în timpul

[1] *Ibid.*, p. 201.
[2] W. S. Bristowe și G. H. Locket, *The Courtship of British Lycosid Spiders, and its Probable Significance*, Proc. Zool. Soc., Londra, 1926.
[3] Cf. B. B. Fulton, *The Tree-Crickets of New York ; Life History and Binomics*, 1915.
[4] Cf. O. W. Richards, *Sexual Selection and other problems of the insects*, Biol. Review, 2, 1927.

copulației bulele de salivă pe care i le-a preparat masculul, în timp ce femela de *Cardiacephala myrmex* se hrănește în aceleași circumstanțe cu alimente regurgitate de masculul ei, care deseori i le oferă gură în gură, și că femela gîndacului cu frunte albă, deschizînd pîntecul companionului său, îi scoate punga spermatică și i-o devoră.[1]

Se știe de mult că insecta de care vorbim — călugărița — nu se mulțumește cu jumătăți de măsură. Într-adevăr, în 1784, J. L. M. Poiret, în *Journal de Physique*, comunică observația pe care a făcut-o asupra unei călugărițe care-și decapita masculul înainte de a se acupla cu el, devorîndu-l în întregime după copulare. Această povestire a fost coroborată unor detalii agravante printr-o recentă și dramatică dare de seamă a lui Raphaël Dubois. La început am crezut, potrivit opiniei lui Paul Portier[2], că acest canibalism se explică prin faptul că insecta, avînd nevoie de materii albuminoide și proteice pentru fabricarea ouălor sale, nu le poate găsi nicăieri în cantitate mai mare decît în propria-i specie. Acestei ipoteze i s-au opus obiecțiile lui E. Rabaud care remarcă îndeosebi faptul că insecta nu mănîncă masculul în momentul în care are nevoie de această hrană. De aceea ne raliem de preferință teoriei lui Raphaël Dubois[3], care, dealtfel, mi se pare, nu o exclude pe precedenta: acest naturalist remarcă faptul că masculul decapitat[4] execută mai bine și timp mai îndelungat mișcările reflexe și spasmodice care îi sînt provocate, și, referindu-se la lucrările lui Fr. Goltz și H. Busquet,

---

[1] William Morton Wheeler, *Courtship of the Calobalas. She kelep ant and the courtship of its Mimic cardiacephala myrmex*, Journal of Heredity, XV (1924), p. 845.

[2] *Comptes rendus de la Société de Biologie*, v. LXXXII, 1919, cu observațiile critice ale lui Rabaud.

[3] R. Dubois, *Sur les reflexes associés chez la mante religieuse*, C. R. de la Soc. de Biol., 1929.

[4] Vezi experiențele lui Daniel Auger și Alfred Fessard. Cf. Léon Binet, *op. cit.*, p. 42.

după care e suficient să scoţi centrii superiori la broaşte pentru ca ele să se aşeze imediat în atitudine de copulare, pe care n-o iau în mod normal decît primăvara, se întreabă dacă nu cumva călugăriţa, decapitînd masculul înainte de acuplare, n-ar urmări scopul de a obţine, prin ablaţiunea centrilor inhibitori ai creierului, o mai bună şi mai lungă executare a mişcărilor spasmodice ale acuplării. Astfel că, în ultimă analiză, principiul plăcerii ar fi cel care ar comanda uciderea amantului, căruia, pe deasupra, ea începe să-i absoarbă corpul chiar în timpul actului dragostei. [1]

Trebuie deci să constatăm că la multe animale există o corelaţie mai mult sau mai puţin strînsă între nutriţie şi sexualitate. Nu numai că femela se hrăneşte în timpul acuplării, dar ea îşi găseşte hrana chiar în corpul masculului, fie devorîndu-l, fie absorbindu-i conţinutul unei glande speciale. Pe treapta de jos a scării fiinţelor vii, la protozoare, în timpul raporturilor sexuale, unul din aceste organisme îl absoarbe complet pe celălalt. Este vorba deci de un fenomen cu caracter primitiv. La călugăriţă, el ia un aspect în mod particular dramatic, datorită faptului că trebuie, la urma urmei, să-l raportăm la principiul plăcerii. Această observaţie este de o importanţă cu totul specială, căci ea se coroborează cu teza lui Kiernan, după care sadismul trebuie privit „ca forma umană anormală a fenomenelor care se pot întîlni la începutul vieţii animale, ca supravieţuirea sau întoarcerea atavică a unui canibalism sexual

[1] Se poate vedea un document fotografic reprezentînd această acuplare-cină în J.-H. Fabre, *loc. cit.* Pentru discutarea detaliată a fenomenului, vezi Léon Binet, *op. cit.*, pp. 43—55. Semnalez în plus de reţinut opinia lui Rémy de Gourmont, după care canibalismul femelei s-ar explica prin faptul că masculul este o pradă extenuată şi, în consecinţă, fără apărare (*Promenades Philosophiques*, seria a II-a, p. 293) şi, cu titlu de amuzament, cea a colonelului Godchot pentru care e vorba de o manifestare de gelozie faţă de mascul: „femela nu vrea ca masculul să se dăruie alteia" (Cf. Marcel Roland, *art. cit.*, p. 201).

primitiv“ [1]. Din acest punct de vedere, n-ar fi indiferent să insistăm asupra vechimii excepționale a mantidelor, care sînt probabil printre primele insecte apărute pe glob : de fapt, *Mantis protogea*, de la care s-au găsit urme fosile în miocenul din Oeningen, face parte din grupul *Palaeodictyopterelor* definite de Scudder și ale căror urme sînt certificate încă din perioada carboniferă.

Fapt este că purtarea călugăriței își găsește atît de bine loc în natură încît, în ceea ce o privește, imaginația promite cînd observația nu dăruiește : astfel, anticii considerau că, mînată de „dulceața voluptății“ [2], vipera femelă rodea capul masculului în timpul acuplării. Cu timpul, dealtfel, această credință se agravă și, în Evul Mediu, Brunetto Latini, care a fost dascălul lui Dante, scrie că vipera retează capul masculului în clipa orgasmului. [3] La om, în diferite stadii, se pot constata accese de imaginație, în care este ușor de observat supraviețuirea sau presentimentul unor drame asemănătoare : fantasme corespunzînd comportamentelor altor specii vii. [4]

---

[1] Havelock Ellis, *Etudes de Psychologie sexuelle*, vol. III, *L'Impulsion sexuelle*, trad. franc., Paris, 1911, p. 191, n. 1, cf. Kiernan, „Psychological Aspects of the sexual Appetite“, *Alienist and Neurologist*, aprilie, 1891, „Responsability in Sexual Perversion“, *Chicago Medical Recorder*, martie, 1892.

[2] Pliniu, Hist. Nat., X, LXXXII : „Viperae mas caput inserit in os, quod illa abrodit voluptatis dulcedine“. Cf. Lacépède, *Histoire Naturelle des Serpents*, p. 35.

[3] *Le livre du trésor* de Brunetto Latini, citat în Ch. V. Langlois : *La Connaissance de la nature et du monde au Moyen Âge*, Paris, 1911, pp. 369 și urm.

[4] În literatura erotică trebuie să se facă loc în special episoadelor în care Marchizul de Sade asociază satisfacția sexuală decapitării partenerei sau partenerului în timpul actului. Vezi mai ales personajul lady Clairwil din *La Nouvelle Justine*, care ar vrea să măcelărească pe toți cei cărora le este iubită (Ed. orig. 1797, vol. VI, p. 114) și care practică, între altele, canibalismul asupra amanților săi (*ibid.*, p. 279, vol. VII, pp. 70—72 ; vol. IX, pp. 225—297). Datorez aceste referințe lui Maurice Heine, care a avut amabilitatea să-mi transcrie pasajele.

Reiese mai întîi că relaţia dintre sexualitate şi nutriţie este fundamental biologică. Trebuie să ţinem seamă în primul rînd de procesul de diferenţiere embriogenică a funcţiilor de conservare (hrănire) şi de reproducere (sexualitate) şi de organele lor respective, dar interpretarea este încă prea îndoielnică. N-are importanţă, rămîn totuşi destule *fapte*: de exemplu, fiinţa în timpul gestaţiei, în prima ei existenţă, trăieşte ca parazit în pîntecele mamei sale, se hrăneşte din substanţa ei şi, odată născută, sugînd, îşi procură hrana tot de la femelă. Or, analogia dintre supt şi actul sexual este mai profundă decît pare: este vorba de fapt, în ambele cazuri, de un fenomen de *detumescenţă*.

Unii autori, cum sînt Clavenger, Spitzka şi Kiernan, au privit dorinţa sexuală ca pe un fel de foame protoplasmatică. Joanny Roux o consideră drept un aspect al nevoii de hrană.[1] Mult înaintea lor şi fără o cercetare metodică prealabilă, Novalis scria: „Dorinţa sexuală nu este poate decît un apetit deghizat al cărnii omeneşti".[2] Şi în altă parte: „Nici un obstacol poftelor dragostei. Cuplul se devoră în îmbrăţişări mutuale. Unul din altul, ei se hrănesc şi nu mai cunosc altă hrană".[3] Poate că această ultimă indicaţie va face oarecare lumină, în trecere fie zis, asupra cazurilor de anorexie mentală, în care subiectul refuză să se hrănească sub diverse pretexte etice sau sentimentale.

Dealtfel, comportamentul normal cunoaşte el însuşi cel puţin o caracteristică reprezentativă a conexiunii dintre nutriţie şi sexualitate: muşcătura de dragoste din

---

[1] Cf. Havelock Ellis, *op. cit.*, pp. 99—100.

[2] Novalis Schriften, ed. E. Heilborn, Berlin, 1901, II, 2, p. 391.

[3] Poezie pentru suita proiectată *Henri d'Ofterdingen*, Ibid., I, pp. 185—186. Cf. II, 2, p. 507 „femeia este alimentul corporal cel mai elevat" şi citatele reunite de E. Spenlé, *Novalis, Essai sur l'Idéalisme Romantique en Allemagne*, Paris, 1903, pp. 53 şi urm. Autorul vede acolo „una din idiosincrasiile cele mai caracteristice ale poetului".

timpul copulației, cunoscută încă de poeții vechi și codificată de erotologii orientali.[1] Este, după părerea mea, extrem de semnificativ faptul că aceasta se constată în special la femei, care *schițează* astfel comportamentul călugăriței, și mai mult la fetele idioate sau la femeile primitivilor, adică acolo unde instinctul, dintr-o cauză sau alta, este mai puțin controlat. Havelock Ellis consideră mușcătura din dragoste ca pe o tendință „atît de comună și atît de răspîndită încît trebuie privită la femei ca făcînd parte din variația normală a acestor manifestări".[2] Nu ne putem îndoi că e vorba, în această practică, care poate deveni sursa unor aberații sexuale dintre cele mai violente, de un comportament instinctiv, *automat*, fără complicații cu caracter sadic, căci femeia caută doar să strîngă și să muște ceva, în *inconștiență* completă față de efectele produse asupra victimei, efecte de care, după aceea, ea se va mira cea dintîi.[3]

Din acest ansamblu de fapte reies următoarele concluzii importante: există o legătură biologică primară, profundă, între nutriție și sexualitate; această legătură ajunge, la anumite specii de animale, să facă să fie devorat masculul de către femelă în momentul copulației; la om subzistă urme însemnate ale acestei înrudiri sau convergențe de instincte. Odată stabilită această bază, putem să ne întoarcem la imaginație, fie ea delirantă, fie mitică. Într-adevăr, la unii bolnavi, teama de dragoste ia o formă net obsesivă. Literatura psihiatrică a furnizat cazuri nenumărate. În special, subiectul se teme că va fi devorat de femeie, în felul acelui obsedat al cărui caz[4] l-a descris Bychowski și care era convins că va fi mîncat de o prostituată încă înainte de a se fi apropiat de ea. Desenul cunoscut al lui Baudelaire

[1] Vatsyayana, *Kama Soutra*, II.
[2] *Op. cit.*, p. 133.
[3] *Ibid.*, p. 134. Remarca aparține unui corespondent al autorului.
[4] *Ein Fall von oralem Verfolgungswahn.*

reprezentînd o femeie avînd ca epigraf cuvintele : „Quaerens quem devoret" vădește o stare de spirit analogă.[1] În general, fără îndoială că trebuie să legăm de aceste fantasme dezvoltarea majorității complexelor de castrare. Nu pare cu neputință să considerăm teama de castrare ca o specificitate particular umană a fricii masculului de a fi devorat de femelă în timpul acuplării sau după acuplare, reprezentare furnizată obiectiv de moravurile nupțiale ale mantidelor[2], pînă într-atît de departe merge simetria, sau, mai bine zis, continuitatea naturii și a conștiinței.

Miturile și folclorul nu rămîn datoare imaginației individuale, căreia îi confirmă datele prin aportul lor. În povestirile populare, spectrele feminine care-și devoră amanții sînt fără număr. E vorba, în general, de creaturi demoniace care, sub înfățișarea unor femei de o rară frumusețe, atrag tinerii cu mîngîierile lor, pentru a se hrăni apoi cu carnea acestora. Astfel sînt *Terielele*[3] din Kabilii și mai ales *Empusele* la grecii antici. Acestea din urmă sînt spectre trimise de Hecate, cea mai sinistră dintre divinitățile infernale. Ele apar la amiază, la ora cînd li se aduc sacrificii morților[4], au un picior din piatră și altul din excremente de măgar, apar în burdufuri pline de sînge și mai ales pot lua orice formă.[5] Filostrat, în *Viața lui Apollonius din Tyana*,

---

[1] *Les Fleurs du mal*, ed. Payot, 1928, p. 51.

[2] Aceste insecte oferă dealtfel o altă particularitate foarte susceptibilă de a servi drept reprezentare a castrării : capacitatea de rezecție voluntară a unui membru (autotomie). Vezi comunicările lui Edmond Bordage *(Comptes rendus de l'Académie des sciences*, vol. CXXVIII, 1899) și *Bulletin Scientifique de France et de Belgique*, vol. XXXIX, 1905).

[3] Vezi o lungă povestire foarte caracteristică despre natura *Terielelor* în L. Frobénius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, 1936, pp. 263—276.

[4] Cf. Aristofan, *Broaștele*, pp. 293 și urm.

[5] A se raporta la articolul „Empusa" din *Lexikon* de Roscher, și în *Real-Encyclop.* de Pauly-Wissowa, ca și la lucrarea lui J.-C. Lawson, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, Cambridge, 1910, pp. 174—175.

povestește întîmplarea unui tînăr filozof care seduce o femeie de o frumusețe încîntătoare, cu care urma să se însoare, cînd Apollonius o demască, făcînd să înceteze vrăjile. Iată cele două pasaje decisive: „Încîntătoarea soție era una din acele empuse pe care poporul le numește lamii sau mormolise. Lor le place mult dragostea, dar și mai mult carnea omenească. Ele ademenesc prin voluptate pe cei pe care vor să-i devore." Și cîteva rînduri mai jos: „Fantoma sfîrșește prin a recunoaște că era o empusă, care voise să-l îmbuibe cu plăceri pe Menip, pentru a-l devora mai pe urmă, și că avea obiceiul de a se hrăni cu tineri frumoși pentru că aceștia au sîngele foarte proaspăt".[1] Legătura cu moravurile mantidelor este atît de netă încît chiar clasificarea acestor insecte a consacrat-o: cuvîntul empusă mai desemnează și astăzi un gen de ortoptere atît de asemănătoare călugărițelor încît un profan ar căuta în zadar principiul deosebirii. Mai mult: uneori, creatura feminină demoniacă își înghite amantul, cum rezultă din povestirea eschimosă culeasă în 1884 de către Holm în Groenlanda orientală[2]: un holtei nu

[1] *Vita Apoll.*, IV, 25, trad. Chassang, Paris, 1862. Această legendă pare să fi cunoscut un succes excepțional, care, la drept vorbind, nu trebuie să surprindă, dacă se admite baza sa fiziologică. Încă din Renaștere, Jean Bodin o reia în lucrarea sa celebră, *De la démonomanie des Sorciers*, Paris, 1580, II, V; în apendice, combătînd opiniile lui Wier din tratatul său *De Lamiis*, Basel, 1577, el o citează din nou și o apropie de o indicație analogă a lui Dion *(Istoria Africii)* despre o femeie cu corpul terminat în șarpe, care seducea călătorii pentru a-i devora. Povestea Empusei se află chiar în aceeași epocă, printre altele, în *Dialogue de la Lycanthropie* de Cl. Prieur (Louvain, 1596). Romantismul a folosit-o de asemenea: este întîlnită în romanul lui Al. Dumas, *Isaac Laquedem*, cap. XXII—XXIV și în *Ispitirea Sfîntului Antoniu*, cap. IV, de Flaubert.

[2] Cf. *Commerce* (V). Această povestire mi-a fost comunicată de G.-Ch. Toussaint, căruia îi transmit aici viile mele mulțumiri. Paul-Émile Victor, șef al misiunii franceze în Groenlanda în anii 1934—35, a comunicat și el asemenea povești în care e vorba de o femeie care devoră bărbații. Tema este totuși mai puțin clară

se mai folosea de caiacul său, care prinsese mușchi. Mai sus în fiord trăia un om care avea o fată foarte frumoasă. Într-o dimineață holteiul se trezi pe cînd ceilalți locuitori ai igluului mai dormeau încă. El se spală pe față și pe corp, își curăță caiacul și se îndreptă spre locuința omului cu fată frumoasă. La apropierea lui, locuitorii îi zic: „Debarcă!". Apoi îi spun: „Intră!". Fata era așezată la capătul igluului. Văzînd-o atît de frumoasă, el se înfierbîntă și leșină de dragoste. Cînd Nukarpiartekak își scoase și își atîrnă hanoracul, văzu că frumoasa fată îi zîmbea și aceasta îl făcu să leșine. Cînd își reveni și o privi iară, văzu că încă îi zîmbea. Simți o astfel de dragoste încît leșină iarăși. De fiecare dată cînd își revenea după pierderea cunoștinței, se apropia cîte puțin de frumoasa fată. Cînd ceilalți se culcară, Nukarpiartekak văzu că ea pregătea un culcuș pentru amîndoi, și văzînd aceasta leșină, iar capul îi căzu cu zgomot pe prici. Cînd își reveni, simți o dragoste violentă și se îndreptă spre prici, dar atingînd fata, căzu peste ea cu fața înainte. Ei se întinseră unul lîngă altul, și ea era atît de frumoasă încît el credea că moare. Nukarpiartekak o sărută și leșină. Mai întîi era ca și cînd s-ar fi afundat în ea pînă la genunchi, apoi pînă la mijloc, apoi pînă la subsuori. I se afundă brațul drept. Apoi se afundă pînă la bărbie. La sfîrșit, scoase un strigăt și dispăru în ea cu totul. Ceilalți se treziră și întrebară ce se întîmplase, dar nimeni nu răspunse. Dimineața cînd se aprinseră lămpile de piatră, Nukarpiartekak nu mai era acolo, iar caiacul său era tot la malul rîului.

Marile mituri polineziene oferă în mod manifest materia unei interpretări de acest gen: Mitul lui Tiki, depunînd un *imago* al lui însuși în femeie; mitul lui Maui pătrunzînd în Marea Femeie a Nopții pentru a da bărbatului nemurire și pierzîndu-și viața, căci, voind să

---

decît în povestea lui Nukarpiartekak. Cf. „Paris Soir", 1 noiembrie 1935.

reintre în sînul mamei sale, rămîne în Noaptea Răului astfel încît, tocmai dimpotrivă, prin el moartea pătrunde în lume.[1]

Dacă lărgim cît de puțin tema, întîlnim de îndată un tip de poveste și mai răspîndit: legendele cu *Giftmädchen* — „fecioara veninoasă" din versiunile franceze. Există asupra acestui subiect un studiu foarte complet al lui Wilhelm Hertz.[2] Punctul de plecare este într-o anecdotă din ciclul despre Alexandru, foarte gustată în Evul Mediu. O regină din India hrănise, încă din copilărie, pe o tînără, cu otravă, astfel că răsuflarea și privirea acesteia deveniseră mortale. În această situație, regina a trimis-o lui Alexandru, pentru a-și elibera țara de servitute, dar intervenția lui Aristot l-a salvat pe cuceritor. Într-o versiune mai precisă, regina din Nord (*Regina Aquilonis*) își hrănește propria-i fiică cu otravă și o trimite lui Alexandru să-i fie iubită. Regele este îndrăgostit de moarte, dar Aristot face ca fata să fie sărutată de un bărbat oarecare și acesta moare pe loc. Uneori numai *muşcătura* fecioarei este mortală, în felul celei a femeilor din Creta[3], dar poate să fie și atingerea sa, sudoarea, saliva, scuipatul său; principală rămîne îmbrățișarea care este fatală. Acesta este cazul înfățișat în textul primitiv arab.[4] Tema otrăvirii prin acuplare este dealtfel frecventă. De exemplu, Collenucio povestește întîmplarea unui medic din Perusa a cărui fiică era iubita regelui. Medicul a convins-o pe fată să-și ungă părțile sexuale cu un balsam în scopul de a aprinde și mai mult pasiunea amantului. Tînăra

---

[1] Folosesc aici un curs de Marcel Mauss.

[2] W. Hertz, *„Die Sage vom Giftmädchen"*, *Abh. des Kön. bayer. Akad. der Wiss.*, I, Kl. XX, Bd., 1, Abth., München, 1893.

[3] „Dicunt enim, quod si mulier irata virum dentibus mordet aut unguibus lacerat, statim veneno infectus moritur, ac si morsu pessimae bestiae fuisset caesus", *Fratris Felicis Fabri Evagatorium*, ed. Hassler, Stuttgart, 1849, II, 280. Cf. Hertz, *op. cit.*, p. 106, nr. 2.

[4] Cf. Hertz, *op. cit.*, p. 115.

ascultă, dar cum balsamul era pe bază de omag [1], regele moare în îmbrățișare [2].

La fel, cînd suveranii indieni voiau să se descotoroseasc de un inamic, se spune că îi trimiteau o fată pregătită astfel: la naștere i se punea iarba mortală *el bîs* (identificată cu *aconitum ferox*) mai întîi sub leagăn, apoi sub pernă, apoi sub haine. Apoi i se dădea să o bea amestecată cu lapte, apoi s-o mănînce. Cînd destinatarul se acupla cu ea, el murea. [3] În India vedică tema este mai propriu magică: fecioara veninoasă este o păpușă animată de un vrăjitor. [4] Dar o femeie piazărea poate cauza moartea amantului ei printr-o simplă atingere. Cineva poate să fie făcut să piară trimițîndu-i o *vishakanyà* (fecioară veninoasă) sau o *vishàngana* (femeie veninoasă), un fel de demoni foarte frumoși, dar cu mîngîieri ucigătoare. De asemenea, toate ritualurile de căsătorie comportă o ceremonie în scopul de a proteja pe tînărul mire de deochiul miresei. [5]

S-a încercat explicarea acestei teme prin molipsirea cu boli venerice. [6] Părea mai degrabă că această molipsire a servit să o reînnoiască, dacă nu să o facă rațională. Astfel se povestește că în timp ce regele Carol

---

[1] Otrava folosită este în mod constant omagul, plantă considerată ca născută din vomitatul Cerberului (*Sch. in Nicandri Alexipharmaca*, 13) și a cărei posedare era interzisă sub pedeapsa cu moartea (Teofrast, *Hist. Plant.*, IX, 16, 7). Fecioara veninoasă este numită uneori Anapellis, de la vechiul nume al omagului (*napellus*). Cf. Hertz, p. 138, n. 2.

[2] Collenucio, *Compendio delle Historie del Regno di Napoli*, Veneția, 1541, p. 148; Hertz, *ibid.*

[3] Hertz, p. 136.

[4] Ea se numea Krtyà, de la Kar — „a fabrica". Cf. *Atharva-Veda*, X, I, rit și imn pentru distrugerea lor; V. Henry, *La Magie dans l'Inde antique*, Paris, 1904, pp. 159, 169—173. Ar trebui examinat din același punct de vedere mitul Pandorei, femeie fatală zămislită de zei pentru a dezlănțui relele peste umanitate.

[5] V. Henry, *op. cit.*, p. 174; J. Darmesteter, *Ormazd et Ahriman*, Paris, 1877, p. 173.

[6] Cf. Hertz, *ibid.*, p. 132.

al VIII-lea asedia Neapolul, spaniolii scoaseră din oraș pe cele mai frumoase femei de stradă bolnave de sifilis, sub pretextul de a se debarasa de guri de hrănit inutile, și că în scurtă vreme, în felul acesta, întreaga armată franceză a fost contaminată.[1] Invers, va trebui să reținem ceva din explicația temei despre *Giftmädchen* prin pericolele presupuse ale deflorării. De fapt, cîteodată veninul fetei nu este periculos decît pentru primul contact; este mai ales cazul din comedia lui Machiavelli, *Mătrăguna*. În consecință, este tentant să ne amintim că, aproape pe plan universal, deflorarea a fost considerată periculoasă. Romanii se mulțumeau să invoce în acest scop pe zeița protectoare *Pertunda*[2], altfel nu se risca o asemenea operațiune, de teama de a nu muri. Frecvent se folosește un înlocuitor, străin, prizonier de război sau personaj consacrat, rege sau preot. În special aici își află originea celebrul *droit du seigneur*.[3]

Fără îndoială, o asemenea teamă vine de la asimilarea sîngelui din himenul rupt cu sîngele periodului de care sînt legate peste tot pericolele magice cele mai felurite. De fapt, Rig-Veda (X, 85, 28 și 34) privește cămașa însîngerată din noaptea nunții ca otrăvită[4], și la berberi, unde au rămas cu siguranță cîteva supraviețuiri ale deflorării printr-un terț, consumarea căsătoriei este urmată de rituri purificatoare și protectoare, căci sîngele respectiv este considerat ca o sursă de pericole cu totul specială.[5] Esența temei nu e mai puțin o oarecare spaimă față de femeie, de privirea ei (care în anumite circum-

---

[1] *Tractactus de morbo gallico*, C. I., *Gabr. Falopii Mutinensis Opera*, Venetiis, 1584, fol. 428 a. Cf. Hertz, p. 142. Trebuie notat că, la unii bolnavi, teama de bolile venerice ajunge la o teroare incoercibilă față de sexul feminin și de raporturile sexuale, echivalînd practic cu impotența.

[2] Sf. Augustin, de *Civ. Dei*, IV, 9, 3; Arnobe, IV, 7, Preller; Römische Mythologie, Berlin, 1858, p. 587.

[3] Hertz, *op. cit.*, pp. 115—125 și apendice I, pp. 162—163.

[4] Cf. *ibid.*, p. 126.

[5] Cf. Westermarck, *les cérémonies du mariage au Maroc*, Paris, 1921, pp. 232 și 237.

stanţe dă deochiul, ca şi călugăriţa), de atingerea ei, mai ales de îmbrăţişarea ei, care se presupune că este mortală ca şi cea a femelei la această insectă faţă de masculul respectiv. Dacă, în aceste condiţii, se cercetează credinţele şi moravurile boşimanilor, care, cum s-a văzut, consideră călugăriţa ca divinitate supremă, se poate spera să se găsească fapte analoge. De fapt, ei sînt convinşi că privirea unei fete aflate la primul ei period este fatală pentru bărbaţi, că privirea ei îi paralizează şi-i fixează în poziţia pe care ei o ocupă în acel moment. Mai mult, bărbaţii sînt schimbaţi în arbori cărora le rămîne, totuşi, darul vorbirii.[1] Este exact tema de *Giftmädchen*. Dealtfel, la boşimani ca şi la hotentoţi, femeia domină bărbatul în orice împrejurare. Băieţii din tribul Khoï-Khoï poartă numele mamei lor cu un sufix care le indică sexul, iar femeia domină ca stăpînă absolută ; fără voia ei, bărbatul nu poate lua o bucată de carne sau o picătură de lapte.[2] În sfîrşit, despre femeile boşimane se crede că au puterea de a se transforma în lei, hiene etc., şi aceasta pentru a devora bărbaţii, cum ilustrează semnificativ o poveste culeasă de Sir James Alexander.[3]

Este limpede : ciclul este închis. E suficient să rezumăm dialectica cercetării pentru a-i înţelege semnificaţia : călugăriţele sînt poate insectele care impresionează cel mai mult sensibilitatea umană ; moravurile nupţiale ale lor corespund unei aprehensiuni foarte comune la om, capabilă să-i solicite eminamente imaginaţia. *Aici o conduită, dincolo o mitologie.* Ar fi pueril să pretinzi că oamenii, observînd cu atenţie călugăriţele în chip

---

[1] Bleek, *A Brief Account of the Bushman Folklore*, citat în L. de Païni. *La Magie et le Mystère de la femme*, Paris, 1928, p. 285. Pe de altă parte, se are grijă ca femeile să fie excluse din viaţa socială în timpul menstruaţiei (Bleek, *ibid.*, p. 14).

[2] Quatrefages, *art. cit.*, *ibid.*, 1885, p. 403, Hahn, pp. 19—20.

[3] Cf. J.-C. Andersson, *The Lion and the Elephant*, p. 113, n. 4 ; L. Lévy-Bruhl, *La Mythologie primitive*, Paris, 1935, pp. 275—276.

de entomologi meticuloşi, au fost frapaţi de moravurile lor, ajungînd pînă la a le transforma în fantasme şi în credinţe religioase. Toţi psihiatrii şi toţi mitologiştii ştiu că trebuie cu totul altceva pentru a se forma un delir sau un mit, care să poată fi cauza lui suficientă. Este necesară doar o remarcă destul de ieftină : oamenii şi insectele fac parte din aceeaşi natură. Cu cîteva deosebiri, se supun aceloraşi legi. Biologia comparată se aplică atît unora cît şi celorlalte. Respectivele lor comportări se pot explica în mod mutual. Desigur, există diferenţe considerabile, dar şi acestea, cînd se ţine seama de ele, trebuie să ajute la precizarea soluţiilor. Omul şi insecta, de fapt, se situează la extremităţi divergente, dar în mod egal evoluate [1], ale dezvoltării biologice. Instinctul, deci automatismul, domină existenţa insectei ; inteligenţa, posibilitatea de a cerceta, de a judeca, de a refuza, în mare, tot ceea ce slăbeşte legăturile dintre reprezentare şi acţiune, caracterizează pe cea a omului. În consecinţă, se înţelege mai bine cum şi în ce sens poate corespunde comportamentului călugăriţelor o temă mitologică, care ocupă, tulbură, exaltă, atrage imaginaţia omului, fără să-i constrîngă în mod absolut conduita. Bergson pare să fi ajuns la rezultate analoge studiind *a priori* originea funcţiei fabulatorii. Pentru el, această funcţie deţine la om locul pe care-l ocupă instinctele la insecte ; ficţiunea nu este posibilă decît la fiinţele inteligente : acţiunile sînt preformate, spune el, în natura insectei, funcţia fiind preformată numai la om. Dealtfel ficţiunea, la om, „cînd are eficienţă, este ca o halucinaţie născîndă". Imaginile fantastice apar în locul actului declanşat. „Ele joacă un rol care *s-ar fi putut* cuveni instinctului şi care i-ar fi aparţinut fără

[1] Cel puţin în sensul că ambii sînt fiinţe *sociale*, dar fără a conjectura asupra *sensului cronologic* al unei astfel de evoluţii, căci nimic nu dovedeşte că individul a precedat societatea, sau invers.

îndoială, la o ființă lipsită de inteligență".[1] Pe de o parte, instinctul real, pe de alta, instinctul virtual, spune Bergson pentru a diferenția condiția insectei acționînd și cea a omului mitologizînd. Studiul de față pare să confirme prin fapte vederile sale teoretice: călugărița se prezintă ca un fel de ideogramă obiectivă, realizînd în mod material virtualitățile cele mai tendențioase ale afectivității în lumea exterioară. Nu este nimic de mirare: de la comportamentul insectei la conștiința omului, în acest univers omogen, drumul este continuu. Călugărița își devorează masculul în timpul acuplării, bărbatul își imaginează că va fi devorat de creaturi feminine după ce acestea îl vor fi atras în brațele lor. Există aici diferența de la act la reprezentare, dar aceeași orientare biologică organizează paralelismul și determină convergența. În sfîrșit, generalitatea temei la om nu mai este surprinzătoare, căci trebuie să aștepți mult ca marea similitudine de structură organică și dezvoltare biologică a tuturor oamenilor, unită cu identitatea condițiilor exterioare ale vieții lor psihice, să aibă repercusiuni considerabile în lumea lor psihică, să tindă să stabilească aici un minim de reacții asemănătoare, și să zămislească, în consecință, la toți, aceleași tendințe afective și conflicte pasionale primordiale, așa cum identitatea mecanismelor senzației antrenează într-o măsură foarte sensibil echivalentă pe cea a formelor *a priori* ale percepției și reprezentării.

Călugărița, numai prin moravurile sale nupțiale, posedă însușiri suficiente pentru a explica interesul pe care i-l purtăm, emoția pe care o suscită în general.

---

[1] Cf. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, 1932, pp. 110—115.

Referitor la critica acestei concepții care consideră funcția fabulatorie ca îndeplinind, întocmai ca și instinctele, un rol de protecție, de conservare, deși există mituri primejdioase, la fel cum există instincte dăunătoare, vezi capitolul precedent (cap. *Fonction du mythe*, în *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1972, — n.t.).

Dar acestea nu sînt singurele ei însuşiri. Mai mult, ea se prezintă, cum ne informează Léon Binet, ca „o maşină cu rotiţe perfecţionate, capabilă să funcţioneze automat".[1] Iată că din nou se ajunge la tema acelei *Giftmädchen*, mai ales sub aspectul pe care-l ia în mitul Pandorei, automat fabricat de zeul-fierar pentru nimicirea oamenilor, pentru ca aceştia să „înconjoare cu dragoste propria lor nenorocire".[2] Se întîlnesc de asemenea acele păpuşi indiene Krytà, animate de vrăjitori pentru a cauza moartea celor care le îmbrăţişează. Literatura cunoaşte şi ea, la capitolul „femei fatale", conceperea unei femei-maşină, artificială, mecanică, fără nici o trăsătură comună cu creaturile vii — şi mai ales ucigaşă.[3] Psihanaliza n-ar ezita, fără îndoială, să facă să derive această reprezentare de la un fel particular de a considera raporturile dintre moarte şi sexualitate, şi, mai precis, de la un presentiment ambivalent de a găsi pe una în cealaltă.

Această fantasmă este destul de explicit evocată de către călugăriţă. De fapt, dincolo de rigiditatea sa articulată, care nu se poate să nu te facă să te gîndeşti la cea a unei armuri sau a unui automat, este evident că nu există reacţii pe care ea să nu fie în stare să le execute decapitată, adică în absenţa oricărui centru de reprezentare şi de activitate voluntară ; ea poate astfel, în aceste condiţii, să meargă, să-şi regăsească echilibrul, să practice autotomia unuia din membrele sale ameninţate, să ia atitudine spectrală, să se acupleze, să-şi de-

[1] Léon Binet, *op. cit.*, p. 85.

[2] Hesiod, *Munci şi zile*, v. 58. Ca echivalenţe mitice ale temei Pandorei, femeia artificială sau zeul deghizat în femeie pentru a merge să ia înapoi băutura de leac a nemuririi şi în consecinţă să producă sau să revoce moartea, vezi G. Dumézil, *Le Festin d'immortalité*, Paris, 1924.

[3] Cf. automatul feminin din filmul *Metropolis*, şi cel garnisit cu brice şi destinat să omoare tinerii, îmbrăţişîndu-i, din povestirea lui Sacher-Masoch intitulată *L'eau de Jouvence* (în culegerea *La Pantoufle de Sapho*).

pună ponta, să-şi construiască ooteca şi, ce este absolut derutant, în faţa unui pericol sau ca urmare a unei excitaţii periferice, să cadă într-o falsă rigiditate cadaverică [1]: mă exprim anume în felul acesta indirect, întrucît limbajului, mi se pare, îi este dificil să semnifice, şi raţiunii să înţeleagă că, moartă, călugăriţa poate să simuleze moartea.

Această particularitate pare să fi izbit pe adoratorii africani ai insectei. Ea serveşte, cel puţin, ca resort principal al unei misterioase poveşti boşimane [2] în care călugăriţa, transformată în antilopă, face pe moarta, în speranţa că, înşelaţi de aparenţa morţii, copiii o vor tăia cu ajutorul cuţitelor lor de piatră. Ei chiar o fac [3], dar animalul îi păcăleşte, începe deodată să le vorbească, în timp ce ei transportă membrele sale îmbucătăţite, ea le asamblează, îşi mişcă braţele *ca un om* şi-i fugăreşte. Pe urmă, părinţii explică copiilor uimiţi că pretinsa antilopă nu era decît Bătrînul, Călugăriţa, care se prefăcea moartă pentru a-i trage pe sfoară. [4]

---

[1] În toate cazurile se tinde de altfel a se considera acest comportament ca pur automat: „fenomen de sensibilitate diferenţială, limitat la tetanie cataleptică şi caracterizat prin ea", cum spune E.-L. Bouvier, *La vie psychique des insectes*, Paris, 1918.

[2] Frobenius, *op. cit.*, pp. 224—247.

[3] În acest detaliu trebuie văzută oare transpunerea capacităţii de rezecţie voluntară pe care o are insecta, care, după cum se ştie, pentru a se elibera, îşi lasă la nevoie picioruşul în mîinile celui care vrea s-o captureze? (picioruşul care, după aceea, creşte din nou, cel puţin în anumite condiţii, cf. Léon Binet, *op. cit.*, pp. 75—77).

[4] Dacă ar trebui să interpretăm povestea, aş vedea aici amintirea riturilor iniţiatice. *Copiii* aveau ca sarcină să taie cu *cuţitele de piatră* (instrument pentru sacrificiu) un cadavru de antilopă considerat ca reprezentant al călugăriţei, zeu al tribului, care nu poate fi îmbucătăţit sub formă normală în ospeţele teofagice. Mai apoi se poate ca rolul antilopei să fie jucat de către un vrăjitor (*Bătrînul*, cum se spune în poveste) care, deodată, îi urmăreşte, *simţindu-se om* (expresia se află de asemenea în poveste) şi mişcînd braţele. Ceea ce indică ritul este deci învierea şi înrudirea omului cu animalul-zeu. Este învăţătura pe care străbunii tribului (părinţii) o dau la sfîrşitul probei noilor iniţiaţi. Pentru a întări

În sfîrşit, e bine să nu trecem sub tăcere mimetismul mantidelor, care ilustrează uneori într-un fel halucinant dorinţa omului de reintegrare în insensibilitatea originară, pe care trebuie să o apropiem de concepţia panteistă a fuziunii cu natura[1], frecventă traducere filozofică şi literară a reîntoarcerii la inconştienţa prenatală. Nu ne rămîne decît să alegem între *eremiaphilul* din Luxor, de culoarea deşertului, *Blepharis mendica* cu puncte albe pe fond verde ca frunza de *Thymelia microphylla* pe care de fapt trăieşte, *Theopompa heterochroa* din Camerun care nu se deosebeşte de scoarţa copacului, *Empusa egena* din Algeria care, nemulţumită că se aseamănă cu o anemonă verzuie, se mişcă încetişor, în aşa fel încît să simuleze acţiunea vîntului asupra unei flori, *Idolum diabolicum* din Mozambic, ale cărui labe răpitoare în formă de petale sînt net colorate în carmin, alb şi verde-albastru, *Gongylus trachelophyllus* din India de un violet palid, mărginit de roz, care realizează „tabloul unei flori strălucitoare ce se leagănă în unele momente, şi care îşi întoarce cele mai frumoase culori spre partea cea mai luminoasă a cerului", şi, în sfîrşit, *Hymenopus bicornis*, care abia poate fi deosebit de o simplă şi încîntătoare orhidee.[2]

---

această exegeză, s-ar putea cita o pictură rupestră din Rhodezia de Sud (Frobenius, planşa 50) reprezentînd un bărbat cu masca pe faţă simulînd, se pare, capul călugăriţei şi faptul că, într-o altă povestire, antilopa este creată, cu totul special, de către zeul-insectă.

[1] *Ispitirea Sfîntului Antoniu*, folosită în legătură cu călugăriţa, se termină printr-o expresie vie a acestei dorinţi: văzînd cele trei regnuri ale naturii pătrunzîndu-se unul într-altul („apoi plantele se confundă cu pietrele, pietrele se aseamănă cu creierele, stalactitele cu mamelele, florile de rugină cu tapiseriile ornate cu figuri" — a se compara mimetismele mantidelor), sihastrul strigă — acestea sînt ultimele sale cuvinte: „O, fericire! am văzut născîndu-se viaţa" — şi conchide că vrea „să se împrăştie pretutindeni... să pătrundă în fiecare atom, să coboare în fundul materiei — să fie materia!"

[2] Aceste exemple sînt luate din A. Lefevre, *Ann. de la Soc. entomologique de France*, vol. IV; Léon Binet, *op. cit.*; şi mai

Aceste metamorfoze florale, cu ajutorul cărora insecta se dezindividualizează şi se reîntoarce în regnul vegetal, îi completează totodată uimitoarele capacităţi de automatism şi atitudinea dezinvoltă de care pare că uzează în faţa morţii, proprietăţi care, ele însele, completează ceea ce, în numele ei de călugăriţă sau de empusă, adică de profetesă sau de spectru-vampir, în forma ei în care, dintre toate, omul poate s-o recunoască pe a lui, în atitudinea ei de rugăciune absentă sau de dragoste în act[1], în obiceiurile sale nupţiale, poate să compromită sensibilitatea imediată a oricărui individ.

Este suficient pentru ca să justificăm caracterul în mod obiectiv liric al insectei. Pentru moment, n-are nici o importanţă dacă mimetismul manifestă sau nu în esenţa lui un recul al vieţii, o încercare de întoarcere la nefiinţă sau la spaţiul pur, comparabil şi el unor tendinţe umane. El dă în orice caz imaginea sensibilă a unui fel de demisie a vieţii.

Aici trebuie să facem din nou apel la biologie. De fapt, există o tendinţă inerentă oricărui organism viu să reproducă un stadiu originar „la care fusese obligat să renunţe sub influenţa forţelor perturbatoare exterioare". Această tendinţă a fost foarte bine pusă în lumină de către Freud[2], care vede în ea „expresia unui fel de elasticitate a vieţii organice". Fiinţa vie suferă de denivelarea existentă dintre mediu şi ea însăşi. Există în fiecare organism o voinţă de a trăi, dar mai există

---

ales Paul Vignon, *Introduction à la biologie expérimentale*, Enciclop. Biologică, vol. 8, Paris, 1930, pp. 374 şi urm.

[1] Se pare că cei vechi au fost uimiţi că atitudinea obişnuită a călugăriţei este cea a dragostei. De fapt, în singurul pasaj al literaturii greceşti unde e vorba de această insectă, ea este folosită într-o comparaţie în care erotismul este explicit. Cf. Teocrit, X, 18 : (Răspunsul unui secerător căruia tovarăşul său îi confiază iubirile sale). Referitor la caracterul antropomorfic al călugăriţei, slujind aci drept metaforă pentru a desemna o tînără femeie, vezi cele de mai sus.

[2] Sigm. Freud, „Au-delà du principe de plaisir", *Essais de Psychanalyse*, trad. franc., Paris, 1927, pp. 48—51.

şi o secretă consimţire la abandonul conştiinţei şi al vieţii, aceste cuceriri grele, aceste două tensiuni care, printr-o dublă ruptură de echilibru, l-au adus la existenţa *sa*. De aceea, „sfîrşitul spre care tinde orice viaţă este moartea", căci individul, din motive lăuntrice, doreşte repausul, egalizarea tensiunilor chimice, insensibilitatea, inconştienţa morţii. Este complexul Nirvanei. „Cu o mică cheltuială de speculaţii, scrie Freud, am ajuns să concepem că această impulsie acţionează în sînul fiecărei fiinţe vii şi că ea tinde să o consacre ruinei, să ducă viaţa în stadiul de materie inanimată. O astfel de tendinţă merită cu adevărat numele de instinct al morţii".[1]

Deci, mimetismul furnizează în primul rînd o ilustrare tentantă acestui instinct fundamental. Dar e vorba de mai mult, căci concepţia biologică care duce la afirmarea lui explică, de asemenea, că acuplarea prefigurează moartea. De fapt, se distinge în substanţa vie o parte muritoare, *soma*, în limbajul lui Weissmann[2] şi o parte virtual nemuritoare constituită la organismele superioare din celulele sexuale, susceptibile să se înconjoare perpetuu cu o nouă *somă*, în timp ce toate celelalte îmbătrînesc şi mor într-un ritm temporal specific.[3] Acuplarea este deci, într-un stadiu oarecare, o pierdere a nemuririi, un factor profund al morţii: amorsa dialectică a acesteia.[4] De fapt, „eliminarea seminţei în cursul

[1] Sigm. Freud, „Lettre sur la guerre", în Albert Einstein, Sigmund Freud, *Pourquoi la guerre*, Paris, 1933, pp. 49—50. Încă în Antichitate, Seneca dizerta despre *libido moriendi*.

[2] Cf. Weissman, *Ueber die Dauer des Lebens*, 1882; *Ueber Leben und Tod*, 1892; Freud, *Essais de Psychanalyse*, pp. 58—59.

[3] Lecomte de Nouy, *Le temps et la vie*, Paris, 1936, pp. 218 şi urm.

[4] Maurice Scève pare să fi interpretat mitul Evei mîncînd mărul într-un sens analog:

„...înghite această dulce bucată abia gustată,
şi împreună cu ea moartea în pîntec îi coboară.

Parcă făcîndu-te în sînul tău uitată
Aptă să concepi o altă viaţă zămislită?

actului sexual, mai scrie Freud [1], corespunde într-o oarecare măsură separării dintre *soma* și *plasma* germinativă. Iată de ce starea care urmează satisfacției sexuale complete se aseamănă cu moartea, și de ce la ființele inferioare moartea urmează imediat procreării. [2] Exactă în fond, afirmația psihiatrului este poate incompletă în formă, căci ea neglijează prea mult intermediarul fiziologic. Acest intermediar a fost remarcabil analizat de Moll, concepînd copulația ca o ușurare *spasmodică* a unei *tensiuni*, în consecință ca rezultat al unei impulsii de detumescență. [3] Într-o primă fază, organismul este în stare de supraactivitate crescîndă. Nu trebuie să ne gîndim numai la fenomenele vasculare, dar și la accelerarea concomitentă a majorității funcțiilor: respirație scurtă și rapidă, tinzînd spre sufocare și antrenînd o augmentare a proporției sîngelui în vene, aceasta ducînd la rîndul ei la o înaltă presiune sangvină, bătăi de inimă violente și precipitate, intensitate glandulară generală (transpirație, secreție de diverse mucusuri), în sfîrșit, activitate motrice, tonică mai întîi, apoi clonică,

---

Căci după moartea unuia se făcu zămislirea celuilalt, care încă nu-și are începutul.

...femeia gustă mai întîi moartea decît viața pe care ea o simți de o alta urmărită."

(*Microcosmos*, cartea I). Ultima expresie traduce viguros și exact realitatea biologică.

[1] Sigmund Freud, „Eul și Sinele", cap. IV, *Essais de Psychanalyse*, pp. 215—216.

[2] De fapt, la insecte, mai ales la fluturi, masculul moare imediat după fecundație, reproducerea speciei fiind asigurată. Iată încă un motiv care explică în lumina biologiei comparate că pînă și la om subzistă ceva din acest destin, fie măcar în stadiu de presentiment.

[3] Moll, *Untersuchungen über der Libido Sexualis*, Berlin, 1897—98; expozeu și comentarii în Havelock Ellis, *op. cit.*, pp. 28 și urm.

adică agitată, neregulată și în parte involuntară.[1] Totul, dirijat spre paroxismul ejaculării[2], *întrerupe* în punctul cel mai înalt de dezvoltare un ritm crescînd și face să urmeze unei serii de pulsații lansate într-un proces de accelerație continuă, și părînd să-și găsească sfîrșitul în ea însăși, o *lovitură* abruptă, verticală, în imobilitatea forțată, repausul, semiconștiența. Astfel, detumescența sexuală este un fenomen de o brutalitate deosebită, eliberînd într-o convulsie o cantitate considerabilă de energie nervoasă acumulată treptat și adusă la punctul de ruptură. Nu ne vom mira deci că este capabilă să provoace cele mai grave dezordini organice: leșin, vomitare, accese epileptice, moartea.[3] Trebuie însă să reținem mai ales transpunerea sa pe plan psihologic, căci detumescența constituie de fapt un proces în mod constant sensibil pentru conștiință și, ca să zicem așa, urmat, adoptat de ea. „Nici o altă funcțiune, scrie Hyrtl, nu este în împlinirea sa atît de intim legată de spirit și totuși atît de independentă de acesta".[4] Această trecere instantanee de la tensiune la destindere, de la excitare la epuizare satisfăcută, de la creștere la scădere, de la un maxim la un minim de trăire, de la o conștiință a unei vieți violente la un sentiment de neant relativ, contribuie la a face să se asimileze în mod inconștient dragostea cu o ruptură a continuității existențiale: limbajul popular nu pare să descrie inexact efectul psihic al orgasmului numindu-l „mică moarte".[5] Psihologic vorbind, aprehensiunea iubirii și conceperea ei ca o rea-

---

[1] Cf. Havelock Ellis, *Études de Psychologie Sexuelle*, vol. V, *Le Symbolisme érotique; Le mécanisme de la détumescence*, Paris, 1925, pp. 224 și urm.

[2] Se știe că la femeie ejacularea își găsește echivalentul într-o contracție puternică a uterului, făcînd să coboare acest organ și însoțindu-se de o expulsie de mucus.

[3] Havelock Ellis, *op. cit.*, vol. V, pp. 249 și urm.

[4] Cf. *ibid.*, p. 178, n. 2.

[5] A se compara cu celebrul „Occide periturus" *(ucide înainte de a muri), Apuleius, Măgarul de Aur.*

litate periculoasă sînt astfel garantate. Desigur, în fapt, actul nu este periculos decît pentru un organism vlăguit sau deficient, dar şocul produs nu e mai puţin propriu să imprime în toate cazurile însemnul său în afectivitate, creînd pentru întreaga viaţă a insului o predispoziţie latentă, pe care obişnuinţa o va lăsa intactă, să considere ca fundate povestirile despre *Giftmädchen*, de pildă.

Aceste noi determinări — fiziologia detumescenţei şi psihologia paroxismului — vin deci în sprijinul acelora după care biologia comparată a presupus la om o existenţă cel puţin larvară, pornind totodată, ne amintim, de la moravurile mantidelor şi de la analiza actului sexual ca expulsie de materie virtual nemuritoare, acest ultim punct acţionînd dealtfel nu numai ca realitate subiacentă, dar şi ca fantasmă psihologică capabilă să provoace impotenţă la unii bolnavi care se tem de o diminuare a forţelor vitale.[1]

Mai multe concluzii, la capătul acestei cercetări, par să fie permise: o constatare importantă le domină pe toate. Omul nu este izolat în natură, nu e un caz particular decît pentru el însuşi. Nu este în afara acţiunii legilor biologice care determină comportamentul altor specii animale, deşi aceste legi, adaptate naturii sale proprii, sînt mai puţin vădite, mai puţin imperative: *ele nu mai condiţionează acţiunea, ci numai reprezentarea.* Mitografia va trebui să ţină cont de acest lucru. Căci studii de felul celui de faţă înclină să considere că determinările provenite din structura socială, oricît de importante ar fi, nu sînt singurele care să lămurească conţinutul miturilor. Alături de ele, se pare, trebuie să intervină factori semifiziologici, semipsihologici, acele reacţii şi constelaţii afective primordiale pe care nu le regăsim la om decît în stadiul virtual, dar care cores-

[1] Cf. M. Cénac şi R. Loewenstein, „Mecanismul inhibărilor potenţei sexuale la om", *L'Évolution psychiatrique*, 1936, III, p. 21.

pund unor fapte în mod explicit și curent observabile în restul naturii.

Desfășurarea acestei cercetări poate să ducă numai la formularea unei concepții de acest gen : s-a constatat la început că oamenii s-au preocupat mai mult decît ar fi trebuit de călugăriță și că i-au acordat în general un caracter divin sau diabolic. Totul se petrecea ca și cum le părea cu neputință ca insecta să fie o gîză naturală. De fapt, ea atrage atenția imediată prin silueta sa net antropomorfică, ce îl invită pe om să se identifice cu ea, sau să se închipuie într-o oarecare măsură rudă. În afară de aceasta, în moravurile sexuale atît de dramatice ale ei, instinctul plăcerii, la urma urmei, pare împins pînă la ultimele sale limite. S-a recunoscut atunci că în mituri, unde desigur instinctele pot găsi satisfacții pe care realitatea le refuză, oamenii cunosc situații asemănătoare, aprehensiuni analoge. În același timp, s-a putut arăta că există rațiuni puternice să se creadă că, la om, funcția fabulației ar avea tocmai rolul comportamentului instinctiv la insectă. Esențialul era realizat. Argumentele suplimentare provenite din semnificația profundă a sexualității, apoi din fenomenologia însăși a dragostei, erau superflue. Ele au permis totuși să se constate că raporturile, fie biologice, fie psihologice ale funcției sexuale și ale morții sînt destul de manifeste pentru a supradetermina rezultatele precedente.

Există deci un fel de condiționare biologică a imaginației provenită din determinări fundamentale susceptibile să intervină de fiecare dată cînd inteligența nu-și dirijează liberul său joc spre un scop precis. De aceea ele acționează deopotrivă în mituri și în deliruri, ca să ne referim la polii extremi ai afabulației. Dealtfel, aceste determinări sînt încă departe de a elucida integral conținutul miturilor și delirurilor. Ele nu sînt decît tendințe, virtualități directoare. Nici o legătură necesară și suficientă nu poate să le orienteze în alegerea detaliilor concrete de care au nevoie pentru a constitui o „imaginație" propriu-zisă. Ele preformează numai liniile de

forță pe care vor cristaliza miturile și delirurile în teme și motive, hrănindu-se pînă la saţietate din particular și din anecdotic, folosind structurile impuse de către datele istorice și de către organizarea socială. În aceasta constă mai cu seamă eroarea psihanalizei care s-a ridiculizat într-o atît de mare măsură în majoritatea încercărilor de exegeză mitologică, numai *pentru că a vrut să găsească cu orice preţ în circumstanţele povestirii ceea ce trebuia să caute în schema dinamică a lor* : resortul afectiv care-i dă mitului puterea sa de influenţă asupra conștiinţei individuale.

Caracterul colectiv al imaginaţiei mitice garantează îndeajuns că aceasta este de substanţă socială, existînd prin și pentru societate. Aici găsim, desigur, fiinţa sa proprie, funcţia sa specifică. Însă *inervaţia* sa, ca să zicem așa, este de esenţă afectivă și trimite la conflictele primordiale suscitate ici și colo de legile vieţii elementare. *Mitul reprezintă pentru conștiinţă imaginea unei conduite a cărei solicitare ea o resimte.* Cînd această conduită există pe alocuri în natură, mitul își găsește realizarea efectivă în lumea obiectivă. Din acest punct de vedere moravurile mantidelor s-ar defini ca un *mit în acţiune :* tema femelei demoniace devorînd cu mîngîierile sale bărbatul pe care l-a sedus. Fantasmă pentru om, idee fixă de delir sau motiv legendar, această situaţie este pentru insectă forma însăși a destinului său.

De la realitatea exterioară la lumea imaginaţiei, de la ortopteră la om, de la activitate reflexă la imagine, drumul este poate lung, dar fără întreruperi. Pretutindeni aceleași fire ţes aceleași desene. Nu este nimic autonom, nimic izolabil, nimic gratuit, fără cauză și fără scop : mitul însuși este echivalentul unui act.

DESENE SAU INTENȚII

I. Aripile fluturilor

Aripile fluturilor, contururile acestora, desenele, culorile lor continuă să prezinte un fel de enigmă de nedescifrat. Nu cred să știe cineva la ce poate servi atîta splendoare. Culoarea s-ar putea să fie utilă, dar nu (cu o excepție [1]) desenul. Plămînii fluturilor sînt închiși într-un corset rigid și strîmt. Ca să zboare aceste insecte au nevoie, după cum se știe, de o suprafață respiratorie adițională, pe care aripile lor întinse le-o furnizează, acestea servind astfel la absorbția oxigenului și luminii. Ele reține oxigenul și lumina cu atît mai mult cu cît sînt mai întunecate. Sînt de acord. Dar, repet, la ce folosesc desenele? Cu aripi într-o singură culoare, de nuanța care convine insectei pentru a capta energie suficientă, treaba s-ar face la fel de bine, poate mai bine și, dacă pot să spun, mai ușor. Pe de altă parte, se poate afirma că tentele strălucitoare sau monotone ale fluturilor sînt utile în orice caz; culorile monotone pentru a-i face invizibili și a-i confunda cu mediul, culorile sclipitoare acționînd ca o nuanță *obliterantă*, adică stăruind pe retina răpitorului în fracțiunea de secundă necesară fugii insectei. Dar desenele nu devin mai puțin inexplicabile: o tentă vie, simplă, fără desen, pe care fugarul o prezintă, apoi dispariția instantanee, ca la anumite lăcuste, este la fel de eficace. În aceste con-

[1] Este vorba de oceli, despre care voi vorbi cînd mă voi referi la mască, altă convergență între insectă și om.

diţii îndrăznesc să spun de la început că desenele şi tentele aripilor fluturilor constituie „pictura" lor.

Spunînd aceasta nu susţin că un lepidopter ar avea ceva comun cu un artist pictor. Susţin încă şi mai puţin că un fluture şi-ar fi pictat aripile sau că unul din îndepărtaţii lui strămoşi le-a conceput sau le-a voit, într-un moment al evoluţiei sale, aşa cum au rămas, cum s-au transmis imuabil de-a lungul secolelor. Atrag atenţia asupra faptului că nu bănuiesc măcar ceea ce ar putea semnifica aici verbele a vrea şi a concepe. La fel, folosind cuvîntul „pictură" pentru dispunerile constante de solzi microscopici, am conştiinţa comiterii unui flagrant abuz de limbaj. Fac efortul să nu neglijez nici una din diferenţele care separă un tablou de o aripă de fluture. Dar remarc de asemenea — şi mă simt dator la aceasta — că aceste diferenţe sînt desigur cele care opun insecta şi omul, în aşa fel încît, într-un anumit sens, aceste diferenţe sînt vădite şi întăresc temeiul înrudirii. Iată două feluri de suprafeţe pe care sînt juxtapuse pete colorate, strălucitoare sau terne, care formează un ansamblu. Cele două serii sînt dealtfel egal de inutile, de luxoase. Ele sînt totuşi incomparabile. Sînt cu atît mai omologe.

Unele, într-adevăr, nu datorează nimic intervenţiei conştiinţei, voinţei, liberului-arbitru, ele rezultînd dintr-o dezvoltare organică incontrolabilă. În ele există un desen dar nu un plan. Ele sînt identice, de milenii, la toţi indivizii aceleiaşi specii : chiar prin acest fapt, ele par să răspundă ideii pe care un spirit în mod ideal perspicace şi-ar fi putut-o face dinainte despre ceea ce ar fi devenit în mod necesar pictura oamenilor în universul fix şi inalterabil al insectelor.

În schimb, celelalte suprafeţe — tablourile — sînt compoziţii originale prin definiţie. Personalitatea autorului lor se revelează în fiecare dintre ele. Acesta nu le poartă în el aşa cum îşi poartă unghiile sau părul sau ochii (cum îşi poartă culoarea ochilor sau a părului). El este răspunzător de fiecare nuanţă vizibilă pe pînză. El a deliberat, a desenat şi a pictat totul. Dacă o fiinţă li-

beră și ingenioasă, capabilă de a crea independent de sine, etalînd culorile pe o suprafață, ar trebui să facă ceva care să semene cu aripile de fluturi și dacă i s-ar da libertatea de a folosi culorile după propria sa fantezie, în așa fel încît să obțină cel mai bun rezultat, această ființă ar inventa pictura și mai precis pictura nonfiguративă: decorația geometrică a împletiturilor, oalelor, broderiilor.

Într-un cuvînt, ipoteza se rezumă la a ne imagina că există, la ființele vii, în general, o tendință de a produce desene colorate și că această tendință dă, în special, la cele două extremități ale evoluției, aripile fluturilor și tablourile pictorilor. Insist: nici nu mă gîndesc să tăgăduiesc, subliniez mai degrabă diferențele, de netrecut, care separă tabloul și aripa, dar socotesc că aceste diferențe sînt deja implicate în faptul prea evident că aripa face parte din fluture, în timp ce pictorul gîndește și execută tabloul. Plecînd de la această constatare, sîntem tentați să încercăm a determina mai bine singularitatea ale cărei consecințe au asigurat omului un destin anormal printre ființele vii.

*

Se invocă de obicei, pentru a explica acest fapt, poziția verticală și degetul mare opozabil celorlalte degete. Nici una din aceste rațiuni nu se arată absolut convingătoare. Poziția verticală n-a ajutat cîtuși de puțin pinguinul și cangurul. Homarul și crabul nu se servesc mult de cleștii lor ca să rețină în fața ochilor obiectele care le-ar atrage atenția. În ceea ce privește maimuțele, care se mențin în poziția verticală cînd vor și care dispun de patru mîini, este clar că ele au profitat puțin și de acest cumul și de această abundență. Avantajele invocate sînt probabil mai puțin decisive decît se pretinde.

S-ar putea aborda problema punînd în balanță profiturile și pierderile. Omul, adoptînd poziția verticală,

renunță la rapiditatea de a alerga a patrupedelor și devine astfel o pradă mai ușoară pentru carnivorele sprintene. În schimb, el își eliberează membrele anterioare. Mîna este de acum înainte posibilă. A alege mîna, degetul mare opozabil, degetele prehensile, însemnează iarăși a renunța la alte cîteva posibilități utile : de exemplu copita sau gheara. Totul se petrece ca și cînd omul „ar fi ales" de fiecare dată o soluție care îi dăunează imediat, dar care îi asigură în viitorul apropiat un plus de puteri. Pare să procedeze prin eliminări succesive. Într-un fel, se sărăcește pe sine, renunță la cît mai multe arme pentru a dobîndi o mai mare diversitate de comportări eficiente. În același timp „evită" orice organ prea specializat, cum ar fi aripa sau înotătoarea, minunat adaptate, dar pentru o singură întrebuințare.

Pentru a se apăra de frig, mamiferul „inventează" blana ; pentru a se apăra de prădători, crustaceul „inventează" carapacea, iar molusca cochilia. Omul inventează îmbrăcămintea și armura, pe care le pune și le scoate pe rînd, după nevoie, și care stau la baza întregii sale protecții și fortificații. Politica sa constă în a îndepărta soluțiile organice care modifică corpul ; acestea au cusurul de a fi fixe și incompatibile între ele. Omul își fabrică soluții externe și — prin aceasta — capabile de o infinitate de combinații. Acest principiu este general. Langusta „alege" blindajul, pasărea aripile. Dar nu există crustacee zburătoare, nici pasăre cu carapace, în timp ce, pentru om, construirea unui avion blindat — o fortăreață zburătoare — nu reprezintă decît o dificultate de învins, o relație nouă de stabilit între greutatea sporită a unei mașini și puterea motorului care o propulsează. Peștele-torpilă „inventează" descărcarea electrică și se înarmează cu un fel de acumulator intim. Omul dispune în mod virtual de toate aplicațiile posibile ale electricității.

Un ultim exemplu, dar nu cel mai puțin important : omul n-are ușurința furnicilor sau albinelor de a se orienta practic fără greș ; el a inventat spre folosul său

busola exterioară, pe care o folosește nu pentru a-și găsi casa, ci pentru a se orienta pe întreaga planetă.

Nu mai e nevoie să insistăm. Se știe destul de bine că omul se deosebește de animale pentru că fabrică unelte, arme, mașini. El n-are nici copite, nici gheare de pasăre, nici coarne, nici ventuze naturale, dar își poate construi aceste accesorii dacă vrea, tot atît de numeroase, tot atît de puternice sau tot atît de fine ; se înconjoară de aparate felurite pe care le stăpînește *deodată* și de care poate să se servească pe rînd.

E vorba însă de lumea insectelor. Voiam, doar, prin această scurtă digresiune, să dovedesc cît de banală este presupunerea mea, cît timp nu o extind dincolo de opozițiile precedente, și care mă tem că vor fi socotite mai curînd evidente și superflue decît paradoxale și scandaloase. Se întîmplă totuși contrariul de îndată ce cutez să sugerez cea mai mică corespondență între aripile fluturilor și tablourile pictorilor. Totuși, raportul este același. Dacă te gîndești, situația nu e mai mult sau mai puțin acceptabilă într-un caz decît în celălalt. Singura diferență pe care o găsesc între cele două serii de analogii este că în prima e vorba de organe, de dispozitive sau de funcțiuni utile, iar în a doua de adaosuri a căror inutilitate este evidentă.

Consider aripile fluturilor drept un exemplu privilegiat. Aș fi putut să invoc altele, din oricare regn al naturii și să insist de preferință asupra cristalelor și florilor, asupra pelajului unor mamifere sau asupra coloritului din perioada nupțială la numeroși pești. Aceste regularități — și nu e vorba cel mai adesea decît de regularități — trădează pur și simplu principiul distribuției care guvernează materia vie. De aici, repartizarea semințelor în capsulă sau pentagonul stelelor de mare. Alte scheme modulează un ritm de creștere : spirala cochiliilor. Aceste geometrii ușor lizibile plac omului, care este tentat astfel să vorbească despre frumusețe. De fapt, el nu constată decît echilibre, simetrii, adică economie de mijloace abil aplicată. Dacă aripile fluturelui par un

caz excepțional, aceasta se întîmplă, cred, din două cauze: în primul rînd contururile și desenele apar la el ca un ornament de lux care se adaugă arbitrar la organismul insectei, și nu ca formula însăși a constituției sale; pe urmă, motivele sînt adesea foarte complexe, în timp ce simetria fluturilor — strict laterală — este redusă la figura sa cea mai simplă, cea pe care o cunoaște la fel de bine corpul omenesc. Geometria, de data aceasta simpla regularitate, pare într-adevăr să fie înlocuită de o compoziție mai bogată, mai liberă, care n-are legătură cu legile care prezidează fericita economie a materiei vii.

Se poate vorbi de artă? În sensul uman al termenului, desigur că nu. Dar a apărut un principiu nou, care se adaugă geometriei. Iată: geometria este o proprietate permanentă a universului, care reușește dealtfel să o prezinte admirabil la un nivel cît se poate de elementar. Viața, într-un fel care s-ar putea numi întru totul abstract, dezvoltă întîmplător structuri poliedrice, analoge corpurilor perfecte, pe care Platon, în *Timaios* le consideră ca singurele demne de un arhitect divin.

Seria radiolarilor constituie un remarcabil repertoriu de figuri sferice alcătuite din poligoane regulate, sudate unele de altele și din unghiurile sau din centrul cărora se ridică fine vîrfuri ascuțite care par să solidifice o radiație imobilă. Numai albumul lui E. Häckel [1] reunește mai multe sute de specii. Nu voi cita decît două, dintre cele mai simple, în parte pentru că ele par una complementul celeilalte. *Circorrhegma dodecahedra* (Häckel, planșa 117, 2) cu douăsprezece fațete și douăzeci de spini, și *Circogonia isocahedra* (Häckel, planșa 117, 1), care prezintă, invers, douăzeci de fațete și doisprezece spini. Din adîncurile mărilor calde, ele par un joc de modele fragile, minuscule, anterioare solidelor

[1] E. Häeckel: *Die Radiolarien*, Berlin, 1862—1868, 3 vol. și atlas.

deduse în mod ideal de Platon, care n-a bănuit niciodată existența acestor arhetipuri naturale.

Se întîmplă uneori ca sfera centrală, ca la *Tuscaretta globosa* [1], să rămînă goală, nelocuită : cei opt animalculi care au secretat-o în comun rămîn suspendați pe pereții perforați ai locuinței compozite, repartizați ca opt colțuri ale unui cub fantomă.

Există astfel o geometrie produsă spontan de viață și mult mai dezvoltată decît cea care apare în pînza de păianjen, în cercul petalelor, în dispunerea frunzelor pe ramură, în spira cochiliilor sau în carapacea aricilor de mare. N-am intenția să mă entuziasmez aici de pretinsele minuni ale naturii. Consider, dimpotrivă, absolut *natural*, adică mai probabil și mai previzibil decît contrariul, că inteligența omului și fenomenele pur biologice de calcifiere la organismele inferioare relevă, în ciuda abisului care le separă, adînca lor înrudire ; totodată vreau să subliniez un singur punct : oricare ar fi multitudinea modelelor de radiolari, geometria organică este aceea care, în ciuda supleței sevelor și limfelor, se arată limitată, imuabilă, fără o dezvoltare posibilă, iar riguroasa și implacabila deducție a logicii umane este cea care are libertatea să schițeze într-un spațiu fără proprietăți figuri pe care imaginația însăși se vede repede incapabilă de a și le reprezenta și care nu mai traduc decît ansambluri coerente de relații matematice. Pe lîngă prototipurile radiolarilor, fixate în simetria lor încă de la originea speciei, iau în considerare o serie fără sfîrșit de modele realizate din alamă și fir. Omul are nevoie de aceste gingașe construcții enigmatice pentru a-și procura o foarte aproximativă și aproape simbolică imagine a torsiunilor unor suprafețe abstracte pe care inteligența sa știe să le conceapă.

Desenul corolelor, ritmurilor de creștere sînt poate supuse Numărului de Aur de care pitagoricienii făceau

---

[1] Valentin Haecker, *Tiefsee Radiolarien*, Iena, 1908, vol. 4, planșa 129.

atîta caz. De ce n-ar fi așa ? Numărul de Aur dă formula celei mai stricte economii. Simetria radială ajunge în mod vizibil la o administrare nu mai puțin abilă a resurselor disponibile. O simplă lege de inerție trebuie să provoace această perfectă avariție. Să lăsăm nisipul să curgă : el formează o figură regulată, un con care, fără vreo intervenție din afară, păstrează forma pe care i-a dat-o gravitația. Alain nu se mira de longevitatea piramidelor : monumente construite gata ruinate.

Revin la aripile fluturilor : pete, striuri și chenare, semilune, motive ornamentale repetate, grisaiuri, festoane și oceli desenează care mai de care decoruri, care, de data aceasta, la fiecare aripă nu datoresc nimic simetriei. Culorile manifestă aceeași fantezie, bogăție, varietate. Dealtfel, nu sînt simple tente etalate. Ele sînt de obicei puse în valoare de diverse calități fizice care le fac profunde sau strălucitoare, metalice sau catifelate. Astfel e cazul cu velurul negru sau cafeniu-auriul la marile ornitoptere, albastrul electric de la fluturii din genul *Morpho,* reflexele de flăcări și împestrițările de la cei din genurile *Uranies* și *Arcturus,* smalțurile, sideful și mica de la numeroase specii, lumina care se răsfrînge pe panta aripilor, de fiecare dată cînd peliculele subțiri care compun solzii au un indice de difracție diferit. Formele sînt efilate, decupate, dantelate, zdrențuite sau pline. Apendici enormi, rigizi și care par scrobiți, prelungesc aripile la indivizii din genul *Actias.* La cei din genul *Hypolycena,* apendicii sînt fini, pufoși și răsuciți în volute.[1] Este în acest desfrîu de forme, de motive și de culori o dărnicie cu atît mai surprinzătoare cu cît ea pare aproape inversul severei contabilități care repartiza, cum am văzut mai sus, cît mai avantajos cu putință, o gelatină prețioasă, fremătătoare de viață.

[1] Disproporția între aceste aripi și apendicele efilat este și mai mare la *Eudaimonia bracchyusa.*

Această contabilitate producea fără îndoială o armonie, dar pentru că *armonia* este proprietatea comună matematicilor și esteticii. O rozasă ca și desenul unei corole se trasează cu compasul. Vorbind aici de frumusețe, omul se exprimă echivoc și se mulțumește să desemneze cu un nume vast și ambiguu o satisfacție care provine nemijlocit dintr-o împărțire echitabilă a spațiului. Ar putea cu tot atîta dreptate (și la fel de impropriu) să vorbească despre justiție.

În aripile fluturilor, dimpotrivă, există o frumusețe adevărată, în sensul larg al cuvîntului, deoarece este vorba aici de o creație prin biologie a unor combinații fericite de forme și culori, care nu se explică printr-o simplă economie. De aici înainte se poate vorbi de artă și mai precis de acea artă care se ocupă de raportul dintre forme și culori, adică pictura. Desigur, este important să ne amintim de contrastele pe care le-am arătat la început: pe de o parte, tablouri exterioare, rezultate ale invenției unei fantezii libere, pe de altă parte, tablouri interne, imuabile, născute fără intervenția conștiinței în necroza crisalidei, cînd se dizolvă țesuturile și organele larvei, și care arborează de acum înainte blazonul speciei. Căci nu arbitrarul individului este cel care contează. Aici, fiecare specie este pictor. Tabloul, repetat la infinit, identic cu el însuși *în* toți indivizii pe care-i numără specia, perpetuează în fiecare anotimp haina ei specifică.

Samivel a definit insecta drept un „tehnician introvertit". Insectele au devenit, zice el, „ele însele propriile lor mașini, modelînd un anume detaliu al structurii lor în vederea unei folosiri speciale" [1] Astfel, *prin simplul fapt că funcția creează organul,* ceea ce nu era inițial decît o labă devine „aripioară înotătoare, armă de război, instrument muzical, cazma, motor etc." Desigur e mult mai ușor să lungim lista decît să epuizăm posibilitățile. Dimpotrivă, referitor la un domeniu definit prin lux,

[1] Samivel: *Univers géant,* Paris, 1958, p. 18.

nu s-ar putea spune că funcţia creează organul. La fluturi, îmi închipui, fiecare admite fără rezerve că zborul dezvoltă aripile, dar acesta putea la fel de bine să dezvolte aripa transparentă a libelulei sau a bondarului, aripa viguroasă a rădaşcei, a cărăbuşului, a gîndacului de apă carnivor, a *Cetoniei aurata*, care cu o mică suprafaţă portantă ridică un corp mult mai greu. Dealtfel, în ultimul caz, aripa discretă, pliantă, ascunsă sub elitră contrastează cu „vanitatea" fluturelui care se joacă uşor cu aripile sale, deschizîndu-le şi închizîndu-le deasupra unei flori, pe marginea bălţii sau pe piatra de pe drum.

În cazul acesta, dacă atîtea insecte apar drept tehnicieni introvertiţi, lepidopterele de ce n-ar fi şi ele *artişti, pictori introvertiţi?* Cum celelalte transformă părţi din propriul organism în instrumente specializate: cîrlige, cuţite, foarfeci, burghie, seringi sau sifoane, aceşti fluturi, cu ajutorul inimaginabilei chimii a necrozei, produc pe şi în ei înşişi o aparenţă somptuoasă şi distinctivă, analogă nu atît unui tablou, cît unei steme sau unor blazoane, dar unor blazoane atît de bogate şi de detaliate încît, în universul omenesc, ar aparţine nu atît heraldicei cît picturii.

După mine, această presupunere scandaloasă se loveşte de două dificultăţi majore: prima a fost deja arătată de Samivel, în legătură cu ustensilele şi instrumentele atît de perfect adaptate ale acestor ingineri introvertiţi, atunci cînd el le presupune a fi create printr-o hotărîre, fie şi confuză, o alegere chiar şi „rudimentară", o previziune chiar şi obscură a insectei-tehnician: „E greu de crezut că fiinţe incapabile în majoritatea cazurilor de a modifica un comportament au puterea extraordinară de a modela, după voinţă, propria lor structură". De unde rezultă ipoteza cel puţin îndrăzneaţă: „Dacă se neglijează sistematic, în această împrejurare, teoria selecţiei naturale, se poate oare presupune că insectele, sau unele specii de insecte, furnicile de exemplu, au fost la un moment dat fiinţe inteli-

gente, în sensul pe care-l dăm noi acestui termen, adică înzestrate cu mistică, filozofie, arte, ştiinţă şi tehnică? Şi că drept urmare a unui misterios avatar — cine ştie? — poate a unei condiţionări fiziologice voluntar provocate cu ajutorul unor metode apropiate de ale noastre, dar mai perfecţionate, ele să fi devenit, în virtutea unei implacabile ricoşări, ceea ce sînt, adică mecanisme-supravieţuitoare: nici mai mult, nici mai puţin?" [1]

Această problemă a iniţiativei în construcţia de sine însuşi, această problemă a alegerii iniţiale, chiar în sensul cel mai diluat al termenului, chiar fiind vorba de nu ştiu ce consecinţe cu totul mecanice provocate de repetarea aceluiaşi fenomen la nivelul celular, rămîne infinit misterioasă, aproape insondabilă, în aşa măsură încît este probabil absurd de a o aminti, pentru că n-are nici un sens pentru om, ale cărui încercări sînt la polul opus, căci el, care poate să schimbe complet exteriorul, rămîne în schimb neputincios în modificarea propriului organism.

A doua obiecţie masivă rezultă din însăşi asimilarea utilului şi a gratuitului. O doctrină a selecţiei naturale admite sau presupune plasticitatea care dă înotătoarea hidrofilului, harponul dantelat al călugăriţei, escavatorul coropişniţei, dar ea refuză, în virtutea aceloraşi postulate ale sale, să aibă în vedere un mecanism analog pentru decorul aripilor fluturilor. Opoziţia între necesar şi inutil pare aici decisivă. Ne convingem că ceea ce nu serveşte la nimic nu trebuie să aibă forţă determinantă. Inutilul este inadmisibil. Altfel zis, tot ceea ce este superfluu pare *a priori* inexplicabil.

Mărturisesc: aici se află, din punctul meu de vedere, condamnarea a ceea ce voi numi antropomorfism profund. Vrem să evităm, cu orice preţ, să vorbim de artă sau de frumuseţe, de blazoane sau de tablouri, în legătură cu aripile fluturilor, pentru că acestea sînt, în acest caz, cuvinte care n-au sens decît pentru sensibili-

[1] Samivel: *Univers géant*, Paris, 1958, p. 21.

tatea sau pentru istoria omenească, şi puţin contează că acela care ar prefera să se exprime astfel se îngrijeşte să sublinieze diferenţele şi contrastele. Pentru a evita cuvintele interzise, pare în general preferabil de a ridica la rangul de absolut criteriul utilităţii, adică al supravieţuirii, într-o natură în care, totuşi, foarte evident, dacă se încetează proiectarea reacţiilor particulare ale omului asupra restului biologiei, o risipă fără margini devine lege, şi unde nimic, absolut nimic nu indică decît că un fel de cheltuire fastuoasă, fără un scop inteligibil, este o regulă la fel de generală şi de respectată ca şi strictul interes vital, ca şi imperativul salvării speciei.

Omul rămîne astfel convins că natura nu face nimic în zadar. Aproape totul în ea îi sugerează inversul, dar el continuă s-o creadă, dacă nu cea mai bună, cel puţin cea mai economică dintre lumile posibile. Mi se pare periculos să accept un asemenea postulat. Mă întreb chiar la ce criteriu i se va părea legitim să recurgă pentru a da aici un sens limpede definit expresiei „în zadar". În sfîrşit, discriminarea, mă tem, va fi pur omenească. Bănuiesc că aici se află ultima eroare a antropomorfismului adevărat. Desigur, sînt convins că eu voi fi acuzat de antropomorfism delirant : ce-ar putea fi mai ridicol, într-adevăr, decît încercarea de a compara aripile fluturilor cu operele pictorilor ? Totuşi, s-ar putea ca sistemul meu de referinţe să se fi relevat drept cel mai *descentrat* dintre toate : căci el constă *de asemenea* în a prezenta tablourile pictorilor drept varietatea umană a aripilor fluturilor.

Ce poate însemna o asemenea corespondenţă, dacă nu faptul că în lumea biologică în general se manifestă o *ordine* estetică autonomă ? Această ordine, inexplicabilă, fără îndoială, manifestă o imposibilitate de a merge mai departe în lanţul de cauze şi efecte, şi în unele cazuri o ultimă determinare la fel de tiranică şi imperioasă ca sacrosancta salvare a speciei. Astfel încît, în condiţii diferite, drumurile cele mai opuse ajung la acelaşi capăt : jocul formelor şi culorilor. Insecta şi omul, igno-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

rînd deopotrivă secreta lor docilitate, se supun în mod paralel aceleiași legi organice a universului. Această lege, ca și legea economiei, oriunde domnește, domnește absolut, cel puțin atunci cînd nici o inițiativă n-o contrariază. Un fluture, care n-are nici conștiință și nici discernămînt, nu-și poate crea o aripă care să fie urîtă, căci el nu se poate împotrivi în el acestei dezvoltări de forțe care produce *în mod natural* armonie și frumusețe. E prea puțin ; ar trebui să spun : acestei înfloriri *naturale* prin care se caracterizează armonia și frumusețea, căci omul — parte integrantă a aceleiași *naturi* — percepe în mod necesar armonia și frumusețea, conform canevasului imens care determină forma cristalelor, a cochiliilor, a frunzelor, a corolelor și care îi sugerează cu viclenie acordurile în care el își închipuie, nu fără îngîmfare, că se manifestă un geniu personal.

Omul este liber, stîngaci, pervers uneori. Fără să știe nimic, datorită unei impenetrabile metamorfoze, lepidopterul își făurește aripile scînteietoare din pasta indistinctă care umple nimfa. Între el însuși și opera sa, omul interpune riscul unei hotărîri deliberate, îndoielnice. El trebuie în plus să execute ceea ce a conceput. Calculează și realizează. Riscă să greșească de două ori. Dar el cîștigă dreptul de a fi într-adevăr autorul tablourilor sale, care, în schimb, datorită faptului că unica ființă falibilă a ales greșit sau a executat defectuos, pot fi pictură proastă, căci sînt străine de normele milenare ale căror producții repetate la nesfîrșit nu pot evita o rece și imuabilă perfecțiune.

BCU IAȘI / CEL

II. Natura pictrix

Note despre „pictura" figurativă și nonfigurativă în natură și în artă

Fie că aripile fluturilor seamănă sau nu în cea mai mare măsură cu un tablou, trebuie să mărturisim că istoria picturii nu consemnează nici o preferință specială a pictorilor pentru aceste suprafețe sclipitoare, unde munca lor pare gata făcută. Ei par, dimpotrivă, să le evite și să nu le reproducă decît cu titlu excepțional, ca accesoriu minor la o natură moartă. Ei nu se gîndesc, de exemplu, să ia ca model un fragment din aripa unui fluture oarecare, să-l mărească la dimensiunile pînzei, păstrînd însă cu cea mai grijulie fidelitate motivele, proporțiile și culorile. Constat această abținere fără s-o comentez. Bănuiesc numai că ea vine de la faptul că aripa este deja percepută ca un tablou, astfel încît pictînd-o ar însemna nu că reprezinți natura, ci că execuți copia unei opere.

În orice caz, se poate admite că aripile fluturilor sînt tablourile *lor* sau, dacă vreți, exact contrariul tablourilor oamenilor, în măsura în care ele apar drept singurul fel de opere estetice ce pot fi zămislite de niște ființe condamnate la automatism și neputînd produce decît la nivelul speciei și nu la cel al creației individuale și libere. În mod paralel, rocile prezintă, la rîndul lor, desene naturale a căror asemănare cu lucrările unor pictori a frapat atît de puternic imaginația unor observatori încît aceștia s-au simțit uneori ispitiți să considere natura însăși ca pe un fel de artist.

Atîta timp cît pictura a rămas, cum se zice, figurativă, atîta timp cît ea consta în reprezentarea de ființe, de scene, de peisaje sau de lucruri, omul a crezut că

recunoaşte aceleaşi reprezentări în desenele marmurelor, matostatelor sau agatelor. E vorba, desigur, de interpretări himerice, aproape în întregime arbitrare, dar care sînt cu atît mai mult semnificative cu cît analogia presupusă pare mai subtilă şi mai greu de descifrat.

Dimpotrivă, în arta nonfiguративă contemporană, datorită faptului că formele îşi pierd claritatea şi nu reprezintă nici o fiinţă sau nici un obiect definit, asemănarea unor tablouri cu desenele şi culorile unor anumite roci este uneori atît de evidentă încît s-ar putea crede că pictorul s-a străduit să copieze piatra. Se înţelege de la sine că nu este aşa. Artistul ignoră mineralul, al cărui atent duplicat pare să fie tabloul său. Dealtfel, de la început el se fereşte să reproducă ceva. S-ar zice mai degrabă că totul se petrece ca şi cum arta lui ar avea scopul, fără ca el să fi ştiut ceva, de a ajunge să creeze, tatonînd prin mii de încercări nereuşite perfecta echivalenţă de compoziţii, de motive şi culori generate de o geologie milenară, supusă orbeşte unor legi generale şi inflexibile.

În plus, se constată multe încrucişări, interferenţe, falsificări chiar, între cele două ordine, naturalul şi artificialul, şi care răspund unor solicitări opuse, totdeauna la fel de tentante, astfel încît merită osteneala de a examina mai îndeaproape diversele exemple de complicitate sau de concurenţă între natură şi artist ; lumea minerală oferă acest prilej.

Încă din Antichitate, oamenii s-au străduit să interpreteze petele şi venele pietrelor, să recunoască în ele animale, personaje, peisaje, scene întregi. Pliniu cel Bătrîn (*Hist. Nat.* XXXVII, 3) spune că Pyrrhus avea o agată reprezentînd, *fără intervenţia artei*, pe Apolo, cu lira în mînă, însoţit de cele nouă Muze, fiecare cu atributele respective. S-a discutat timp de secole despre misterioasa agată : în secolul al XVI-lea, G. Cardano (*De Subtilitate*, Nüremberg, 1550) crede că este vorba de o pictură pietrificată ; în secolul al XVII-lea, Gaf-

farel, bibliotecar al lui Richelieu și duhovnic al Regelui, susține că e vorba de o minune spontană (*Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans*, Paris, 1629). De fapt, de mult timp pietrele-imagini sînt cercetate, catalogate, ameliorate, completate, falsificate, dacă nu chiar fabricate. Se poate spune că, între secolele XIII și XVII există o adevărată pasiune la unii amatori de artă sau de rarități pentru aceste tablouri pe care natura pare să le fi închis înlăuntrul agatelor, marmurelor, matostatelor și porfirelor. Jurgis Baltrusaitis, care a refăcut istoria acestei mode [1], nu se înșeală așezînd-o sub invocația celebrului sfat al lui Leonardo da Vinci: „Dacă privești pereții mînjiți de pete, sau făcuți din pietre de toate felurile, pentru a închipui o scenă oarecare, poți vedea analogia de peisaje în decor de munți, de ape, de rîuri, de stînci, de arbori, de cîmpii, de văi largi și de coline dispuse în mod felurit. Ai putea să vezi de asemenea bătălii și figuri în mișcări rapide, ciudate figuri și costume și o infinitate de lucruri pe care le-ai putea aduce la o formă netă și completă. Și aceasta apare confuz pe pereți, ca și în sunetul clopotelor: vei găsi în bătăile lor toate sunetele sau cuvintele pe care vrei să ți le imaginezi." (Manuscrisul 2038 din Biblioteca națională, p. 22 verso: tradus de A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, pp. 100—101).

Fapt este că un negustor din Augsburg, pe nume Philipp Hainhofer, face comerț de pietre cu imagini, cu care se aprovizionează din Italia. Printre clienții săi se numără ducele de Pomerania și regele Suediei. Piatra formează fondul tabloului; volute de nori, valuri înalte pe o mare dezlănțuită, întreg decorul pare

[1] Jurgis Baltrusaitis: *Aberrations*, Paris, 1957, partea a III-a „Pierres imagées", pp. 47—72. Extrag din acest studiu revelator aproape toate datele care urmează în ceea ce privește pietrele cu imagini.

să fie procurat, în mod natural, de către desenele mineralului. Artistul se mulţumeşte să adauge personajele. Johan König pictează în felul acesta pe agate trecerea Mării Roşii şi Judecata de Apoi ; Antonio Carraccio pictează, pe plăci de alabastru, Buna-Vestire şi o scenă reprezentînd pe Fecioara, Pruncul şi pe Sfîntul Francisc. „Pictorul, spune Baltrusaitis, a distribuit în mod savant personajele sale pline de graţie, dar elementul supranatural, suflul misterios provin de la natură" (p. 50). Acestea provin din lentele şi largile meandre ale alabastrului, ale cărui sinuozităţi lăptoase, palide, aruncă asupra întregului o lumină de pe altă lume.

Este vorba, astfel, de o colaborare între artist şi natură. În cele mai multe cazuri contribuţia artistului este foarte redusă ; uneori ea este complet eliminată, ca în mai multe piese remarcabile din colecţia unui medic din Copenhaga, Olaus Worm. Catalogul acestei colecţii a fost publicat la Leyda, în 1655. Acest catalog menţionează printre altele o marmură brută ale cărei vene reprezintă un oraş construit pe două rîuri, cu turnuri şi ruine „decupîndu-se elegant ca şi cum ar fi fost pictate de o pensulă de artist". Această descriere indică fără îndoială una din acele marmure de Ferrara, ale căror casuri compun panorame de oraşe în ruină. Englezii le numesc *ruin marble* [1]. Liniile lor verticale, care traversează alte spărturi pe care le taie în unghi ascuţit, evocă uneori panorame precise de zgîrie-nori schematici, ieşite din pensula unui Bernard Buffet.

În general, cataloagele de epocă indică cu grijă pietrele completate de artist, desemnate prin formula „adaptate cu ajutorul artei" (*ars adaptavit*) şi mineralele care n-au suferit nici un retuş şi pe care le definesc atunci semnalmentele următoare : „pictate de către natură" (*a natura depicti*) sau „natural, fără nici o

[1] Un alt fel de marmură în care ochiul crede că distinge arbori şi boschete este de asemenea numită *landscape marble*.

intervenție a artei" (*a natura sine omni artis ministerio*).

Mai există printre astfel de tablouri naturale o specie intermediară la care cataloagele nu par să se fi gîndit și pe care Baltrusaitis nu o menționează. Ea constă din tăierea *în grosime* a unor plăci de marmură sau de porfir cu vene concludente. După aceea, artizanul deschide piatra, ca să zicem așa, rabatînd cele două jumătăți în jurul unui ax, așa cum se deschide o carte, creînd astfel o simetrie care nu se găsea în natură. Pentru a obține imaginea căutată, el n-a intervenit decît prin adăugarea acestei simetrii. Așa procedează și copiii cînd strivesc un strop de cerneală într-o foaie de hîrtie pe care o îndoaie. Panourile de piatră care decorează, în interior, pronaosul și corpul principal al bisericii Sfînta Sofia din Constantinopol indică această tehnică. Venele plăcilor de marmură, dedublate și juxtapuse, schițează cămile și demoni și un mare număr de efigii mai mult sau mai puțin imprecise, care uneori ghidează imaginația unor spectatori într-un mod relativ imperios și alteori îi lasă acesteia cîmp aproape liber să presupună ceea ce va alege să vadă.

În ultimul caz, artistul nu completează natura și nici nu alterează formele pe care ea i le oferă. Dar el combină aceste forme după o simetrie care are drept efect sugerarea unei oarecare aparențe înșelătoare identificabile. El nu corectează, ci izolează elemente pe care le folosește după aceea în scopuri figurative prin jocul unei abile dedublări a motivului reținut.

În acest caz e vorba de o mînuire iscusită al cărei scop este decorarea, iar proprietățile geometriei devin mijlocul eficient. În Europa Occidentală, dimpotrivă, pare că se căutau miracolele unei analogii inexplicabile — arbitrare dealtfel și fără mesaj — ce există uneori între desenele unor pietre și aparența unor obiecte felurite.

Un naturalist din Bologna, Ulisse Aldrovandi (1522—1607), în tratatul său de mineralogie: *Museum Me-*

tallicum, publicat în 1648 de către B. Ambrosini, dă cea mai completă listă din epocă a acestor anomalii pe care le consideră drept minuni ale naturii. În plus, el clasează marmurele după virtuţile lor figurative, distingînd marmure cu subiect religios, cu rîuri, cu unde în spume, cu păduri, cu feţe omeneşti, cu cîini, cu peşti, cu balauri etc. Lucrarea, aşa cum e necesar, este bogat ilustrată.

Athanasius Kircher, în al său *Mundus subterraneus* (Amsterdam, 1664) a folosit mult izvoarele documentaţiei lui Aldrovandi. El dă, la rîndul său, o clasificare a miracolelor şi propune mai multe feluri de explicaţii, care merg de la proprietăţile fizice cele mai comune pînă la intervenţia lui Dumnezeu care ar accepta, dacă e cazul, să coopereze cu natura, aşa cum ar fi făcut imprimînd semnul crucii pe crusta racilor chinezeşti sau de-a curmezişul măduvii arborilor japonezi (Vol. II, cartea a VIII-a, sect. I, cap. VIII şi IX, pp. 22—45).

Kircher, ca şi cataloagele italiene din timpul său, nu-şi precupeţeşte elogiile la adresa virtuţilor tablourilor spontane oferite de marmure şi calcedonii : iată o Troia incendiată, pe care însuşi Xeuxis n-ar fi pictat-o mai bine : iată peisaje, oraşe, munţi, ceruri, apreciate de entuziaşti ca superioare operelor de artă obişnuite.

Două trăsături caracteristice pot servi la delimitarea acestei admiraţii extraordinare. În primul rînd e vorba întotdeauna de interpretări ale unor desene neapărat imperfecte şi confuze, în care imaginaţia recunoaşte forme familiare, dar cărora ea trebuie să le definitiveze sau, cel puţin, să le omologheze configuraţia, astfel că se întîmplă deseori ca artistul să rectifice sau să completeze efigia imprecisă dată de piatră. El adaugă arta sa naturii. Se joacă cu ea, cum zice în termeni proprii Hainhofer în corespondenţa sa (*Ars und natura mit einander spielen*).[1] Analogia, asemănarea domină estetica, şi ne place să recunoaştem acţiunea divinităţii,

[1] Baltrusaitis : *op. cit.*, p. 52.

sub formă de subiecte religioase, în imagini inexplicabile: crucifixe, fecioare, sfinți, pustnici, necredincioși cu turban sînt identificați în același timp cu peisaje de orașe devastate, de păduri de nepătruns, de vîltori de nori din care se ivesc munți de necrezut, sau dantela de spumă a valurilor mării care se sfarmă de recife. Totul poate fi bănuit, ghicit, descifrat, uneori cu multă complezență.

În al doilea rînd, nici una din aceste pietre nu este semnată: fiecare este o minune a naturii. Similitudinea formală este cea care interesează, nu valoarea estetică propriu-zisă. În ceea ce privește obiectele fabricate, nici un artist, ca Marcel Duchamp, mai tîrziu, n-a avut ideea, la drept vorbind discutabilă, de a le promova la rangul de operă de artă personală doar grație alegerii sale. Această promovare ar schimba esența și destinația unor obiecte reținute, prin simplul fapt că invită spectatorul să aprecieze cea mai trivială aparență după norme noi. Curajul lui Duchamp arată că esențialul rezidă în responsabilitatea luată de artist punîndu-și semnătura pe un obiect oarecare pe care l-a executat sau nu, dar pe care și-l însușește în mod suveran, scoțîndu-l la vedere ca pe o operă capabilă să provoace, la fel ca tabloul unui maestru, emoție artistică.

Marcel Duchamp nu este primul care s-a angajat pe acest drum. În secolul al XIX-lea, în China, se ajunsese ca unii artiști, în loc să picteze, să se fi mulțumit cu decuparea unor plăci de marmură, să le încadreze, să le dea titlu, să le semneze și să le prezinte publicului ca și cum ar fi fost vorba de tablouri adevărate. Am o astfel de placă de marmură pe care „pictorul" a gravat simplu, peste originalitatea ei, numele: K-iao Chan, și un titlu: „Erou solitar" (*Ying hiong ton li*). O altă marmură din acestea, la fel semnată, figurează în Muzeul de Istorie Naturală din Londra. Observ aici două inovații care contrastează net cu gustul Occidentului pentru pietrele cu imagini: prima, semnătura; a doua, faptul că, de data aceasta, este cău-

tată mai curînd armonia de forme sau tente decît o asemănare miraculoasă și fortuită cu o imagine sau alta sau cu o scenă specifică furnizată de natură sau de istorie. Desigur, în China, practicarea caligrafiei decorative obișnuise demult ochii cu aprecierea unei arte nonfigurative. Nu că pietrele chinezești ar răspunde în întregime acestei definiții. Titlul lor impune un subiect, dar e clar că reprezentarea rămîne în întregime aluzivă, că, prin urmare, corespondența se adevărește mai mult afectivă sau abstractă decît morfologică.

La ora actuală, în Occident, pictorii, după ce s-au eliberat de orice subiect, încearcă să distrugă formele uzuale. Ei se străduiesc pe cît posibil să se îndepărteze de repertoriul de figuri pe care percepția lumii solidelor le-a făcut familiare omului. De aici aceste striuri, aceste diferențe de intensitate a culorilor, aceste pete, aceste dungi tremurate, mult mai apropiate de structura fină a materiei, așa cum ne-o arată instrumentele de precizie (microscoape, spectroscoape etc.) decît de viziunea comună. Un astfel de tablou seamănă atunci cu o secțiune biologică, o măduvă de soc prinsă între două lamele de sticlă și mărită de obiectiv, sau antenă de insectă, sau flacără descompusă, sau argint incandescent, orice înfățișare pe care tehnica o dă azi materiei, de îndată ce reușește să facă să i se vadă arhitectura intimă. Aceasta într-o măsură în care ar putea fi dificil chiar pentru un critic de artă avizat să distingă între reproducerile bune în culori ale unor tablouri contemporane din ultimele școli și fotografiile științifice sau industriale, din acelea care se găsesc în număr mare în publicațiile de specialitate.

Dacă am schimba legendele acestor lucrări, mă întreb cine ar mai putea să le deosebească? În ce mă privește, bazîndu-mă pe precedentul chinezesc, am îndrăznit să transform în tablouri mai multe eșantioane minerale alese cu severitate, în timpul unor lungi cercetări în cabinetele de istorie naturală. Nici pentru compoziție, nici pentru culori, nici mai ales pentru acea

reuşită de neînlocuit care este esenţialul operei de artă, nu mi se pare posibil a le socoti inferioare rezultatelor celor mai subtile ale ambiţioasei picturi de astăzi. Dimpotrivă, aceste pietre (septăria, labradorite, serpentine, utahite, malahite, corsite, granite orbiculare, agate, calcare cu tije de encrine şi mai ştiu eu care ?) odată şlefuite şi centrate într-un mod convenabil — intervenţia omenească se limitează doar la acest cadraj, decuparea în formă adecvată a unui dreptunghi — dau dovadă, prin compoziţie ca şi prin colorit, de o siguranţă, de o delicateţe, de un curaj la fel de remarcabile. Ele sînt cu adevărat „tablourile" naturii. În acelaşi fel, alături de o sculptură chinezească, care nu constă decît dintr-un cristal de stîncă şlefuit şi scobit de galerii unind, pentru savante jocuri de lumină, adînciturile cele mai profunde sau curbele cele mai proeminente ale unui tors imaginar, complex şi deconcertant, am aşezat un alt cristal, ceva mai abstract şi aproape geometric, la care transparenţa pare să răspîndească o aversă oblică de fine ace de rutiliu, mai puţin transparente în această lumină perfectă, ca o prevestire timidă a opacităţii.

*

Athanasius Kircher, apologetul entuziast al *Lumii subterane*, arată că natura este geometru, astronom, pictor în sfîrşit, reproducînd, mai bine decît ar face-o un artist, poligoane, aştri, privelişti şi figuri. El aduce mai multe probe — din păcate toate contestabile — decît ar fi nevoie. Dar nu se gîndeşte decît la pictura figurativă. Poate ar trebui să-l contrazic pe acest teren. În schimb, la pictura nonfigurativă, cînd artiştii urmăresc reprezentarea elementarului absolut, dincolo de formal şi distinct, puţin importă că ei se inspiră sau nu din exemplele mineralogiei şi din planşele policrome ale literaturii tehnice. Cînd prezintă naturi moarte care, adesea fără ca ei să-şi dea seama, corespund cel mai bine (cîteodată pînă la confundare) imaginii pe care

pentru prima dată timpul lor ajunge să şi-o facă despre înlănţuirea şi urzeala finale ale materiei, se pare într-adevăr că în acest domeniu inedit natura le-ar fi deschis calea. În detaliul izolat al unei aripi de fluture, în motivul pietrelor rare, este evident că natura a „pictat" înaintea lor, aşa cum ei înşişi au sfîrşit prin a picta. Atît prin chimia aleatorie a nimfozelor sezoniere cît şi prin misterioasele şi lentele progrese ale geologiei, natura a precedat reuşitele pictorilor. Îndepărtîndu-se de ambiţia lor tradiţională de a reprezenta universul uman, pictorii, pare-se, sînt angajaţi pe un drum pe care nu se poate să nu se afle confruntaţi, mai curînd sau mai tîrziu, cu cea mai redutabilă concurenţă : cea a naturii însăşi.

Căci comparaţia este inevitabilă : criteriile care permit să se aprecieze originalitatea, seducţia, valoarea operelor sînt, într-un caz şi-ntr-altul, riguros identice. Diferă doar factura. Aici, concepţie şi execuţie a unei lucrări exterioare de către un artist singular şi, ca să spunem totul, de neînlocuit. Dincolo, drumurile obscure, seculare, ale unei fizici anonime. Dar trebuie să judecăm doar prin rezultate, în virtutea esteticii pure şi exclusiv în baza calităţilor plastice ale operelor puse faţă în faţă. Atunci, pentru ce să descalificăm de la început unele compoziţii de evidentă şi incontestabilă splendoare, adesea de o superioritate zdrobitoare, prin unicul argument că nu sînt datorate iniţiativei şi efortului unei fiinţe inteligente, ci metamorfismului confuz al unei alte părţi, mai puţin diferenţiate, a materiei ?

Pictorii au căutat ei înşişi o asemenea competiţie şi un risc atît de mare. S-au gîndit ei oare, alegînd informul, că, în vitrificările imemoriale ale adîncului laborator de lave, nu ştiu ce somnambulică siguranţă precedase nobila şi ezitanta lor îndrăzneală ? Nu interesează. Grandoarea omului a constat întotdeauna în a fi supus greşelii şi în a crea pe dibuite.

INTIMIDAREA

Așa cum un examen atent al problemei duce la desprinderea, în parte, a fenomenelor mimetice de utilitatea biologică, tot așa mă întreb dacă nu este la fel de oportun de a le degaja puțin de o noțiune prea restrînsă de asemănare, care, totuși, pare să fie prima condiție a justei folosiri a cuvîntului. E clar, oricum, că asemănarea nu joacă decît un rol secundar în comportările de intimidare, studiate conform tradiției în cadrul mimetismului și ca un capitol al acestuia. Se admite într-adevăr că insecta, prin demonstrația de intimidare, caută să fie luată drept un animal mai mare, mai puternic sau mai redutabil. Din această clipă, în măsura în care se socotește că insecta face efortul de a înșela pe cineva, cazul său se situează normal la rubrica mimetismului.

Nu mă îndoiesc că asemănarea există, dar ea nu este esențială, nu mai mult decît este esențială în cazul travestiului sau al camuflajului utilitatea biologică. Bănuiesc chiar că asemănarea nu este decît consecința intimidării: ea se produce pentru că mijloacele de intimidare nu sînt infinite și probabil sînt mai puțin numeroase decît aparențele sau comportamentele posibile. Urmează că unele forme sau comportamente care produc intimidarea ar trebui să se asemene, fără să fie necesar ca una să copieze cît de puțin pe celelalte.

I. Ocelii

Voi începe cu cazul cel mai simplu, care are şansa de a fi cel mai clar, acela al ocelilor care, efectiv, seamănă a ochi, dar care, după mine, nu intimidează din cauza acestei asemănări. N-ar fi greu să afirm că, dimpotrivă, ochii intimidează pentru că se aseamănă ocelilor. Importantă este aici forma circulară, fixă şi strălucitoare, instrument tipic de fascinaţie.

Faţa inferioară a aripilor fluturelui *Caligo prometheus*, ornată cu oceli bruni bine plasaţi, este adesea invocată ca un remarcabil exemplu de mimetism. Există în literatura de specialitate descrieri care ne atrag atenţia. Într-adevăr, fluturele etalat, aşezat cu capul în jos, dă perfect impresia măştii atît de caracteristice a cucuvelei: corpul insectei pare ciocul păsării. Din păcate, cînd fluturele se află în repaus, aripile lui *Caligo* sînt ridicate una contra alteia, aşa că numai în cutiile colecţionarilor el dobîndeşte o înfăţişare de răpitor nocturn. În natură, unde ocelii nu sînt vizibili toţi deodată de către acelaşi privitor, fluturele nu arată niciodată aşa. În viaţă, mult mai curînd *Ophthalmophora claudiaria* Schaus pare o incontestabilă bufniţă.

S-a remarcat, dealtfel, că un fluture diurn cum e *Caligo* n-ar avea nici un avantaj, ba dimpotrivă, din asemănarea cu un răpitor nocturn. Într-adevăr, îndată ce unul dintre ei se aventurează să iasă ziua, este repede urmărit şi atacat de păsărele, care pot să aibă o surpriză plăcută întîlnind o pradă, fluturele, în loc de un duşman, bufniţa.

Cert e faptul că mişcările ocelilor la *Caligo* pun pe fugă orătăniile şi că, dacă fluturelui i se taie aripile cu foarfeca, spaima acestora dispare pe loc, ele mîncînd imediat nefericita insectă.[1] Faptul este de două

[1] Experienţa lui Fassl. Cf. M. Hering: *Biologie der Schmetterlinge*, Berlin, 1906; P. Vignon: *Introduction à la biologie expérimentale, Encycl. Biol.*, Paris, 1930, vol. VIII, p. 355. D. Blest

ori instructiv prin lecţia de prudenţă pe care o comportă şi prin calea pe care o deschide investigaţiei. Lecţia de prudenţă invită să observăm întotdeauna insecta vie şi în natură. A doua învăţătură demonstrează că ocelii de la *Caligo* sînt terifianţi prin ei înşişi, fără ca fluturele să semene cumva a bufniţă. Nu este adevărat, cum se afirmă, că fluturele *Caligo* sperie, pentru că nu se poate crede că ar exista o insectă care să aibă asemenea ochi. Nu e vorba de ochi, ci de ceva lucitor, enorm, imobil, rotund, purtat de o fiinţă vie, şi care, de fapt, fără să fie ochi, pare să privească.

Ocelii sînt larg răspîndiţi în natură. Sînt numiţi uneori *primari*, cînd sînt vizibili permanent, şi *secundari* cînd insecta nu-i scoate la iveală decît în momentul în care are interesul să înspăimînte. Ei apar frecvent pe aripile fluturilor diurni şi nocturni, mai ales la sfingide şi saturnide. [1] Îi găsim, în repaus, ascunşi sub elitre, pe aripile a numeroase acridiene şi mantide. Apar de asemenea pe inelele unor omizi, unde joacă un rol deosebit de important. Sînt desenaţi pînă şi pe carapacea unor coleoptere: o casidă, *Pseudomesomphalia contubernalis*, teşită şi subţire, îşi desfăşoară deodată elitrele pe care se detaşează doi oceli de un galben viu cu negru la mijloc. *Heilipus ocellatus* îi are de culoarea ve-

---

(Behaviour, 1957, XI, p. 209) a arătat în mod experimental că refuzul sau acceptarea fluturilor *Automeris* din America de Sud de către păsări depinde de perfecţia ocelilor pe care fluturii îi arborează pe aripile lor posterioare. H. B. D. Kettlewell a remarcat de asemenea că, atunci cînd păsările, înainte de a-şi mînca prada, o lasă să cadă pe sol şi dacă aceasta lasă atunci să i se vadă ocelii: „pasărea se dă înapoi şi fluturele scapă" *(art. cit.*, p. 208).

[1] H. D. B. Kettlewell *(art. cit.*, p .208) socoteşte că apariţia unui ocel perfect rezultă din mecanismele normale ale selecţiei naturale pornind de la o simplă pată neagră, cum se constată de exemplu la *Syssphynx molina* Cram. O singură genă transformă această pată într-o suprafaţă întunecată înconjurată de un cerc negru (ca la *Arctia caja).* O a doua genă dă un inel exterior de culoare contrastantă, o a treia aduce pata albă care imită, se zice, reflectarea luminii pe o pupilă (ca la *Saturnia pavonia* L).

lurului întunecat, înconjurați de un galben deschis. Două elateride, *Tetralobus gigas* și *Elater coquebertii* îi arborează pe primul inel toracic cilindric în formă de coif. La *Cucujo* din America Centrală (*Alaus oculatus*), cei doi oceli de pe pototorace sînt și organele luminoase ale deținătorului lor.

Aproape întotdeauna, din cauza simetriei insectei, ocelii sînt perechi, în așa fel încît par să simuleze ochi, nu numai datorită desenului, dar și prin dispunerea lor.

Se întîmplă, foarte rar însă, ca ocelul să fie unic și median ca ochiul de ciclop. El acționează atunci numai prin puterea sa. E cazul mai ales la coleoptere caside din genul *Coptocycla* (Brazilia). Un singur inel care trece prin elitre și torace înfășoară ansamblul scutului dorsal și, continuîndu-se pe cele trei părți ale armurii întunecate, înzestrează insecta cu un cerc uriaș și strălucitor. [1]

Rolul ocelilor este acela de a înfricoșa. Chiar călugărița (*Mantis religiosa*), în atitudine spectrală, cînd stă complet dreaptă, cu labele și aripile desfăcute, uimește victima dînd la iveală doi oceli negri pe înfiorătoarele labe hrăpărețe care se vor întinde asupra prăzii. Poulton a studiat omida sfingidului *Pergesa* (*Choerocampa*) *elpenor* care, retractîndu-și primele inele, îl umflă pe al patrulea pe care apar doi oceli încercuiți cu negru. G. A. K. Marshall a speriat doi babuini cu o omidă înrudită, numită *Hippotion* (*Choerocampa*) *osiris*. De culoarea viperei cu corn, aceasta prezintă, de asemenea, două mari pete oceliforme. Maimuțele cuprinse de o „spaimă josnică" fugeau pe acoperiș. [2] După Neave, pînă și indigenii erau impresionați de apariția acestor

[1] P. Vignon, p. 460. Vezi și *Coptocycla arcuata* Swederus, *Plagiometriona praecincta* Boheman, *Metrionazona* Fabricius, ibid., fig. 703—710, p. 461.

[2] *Trans. Entom. Soc. London*, 1902, pp. 397—398.

cercuri neașteptate.[1] În repaus, omida *Leucorampha ornatus* aduce cu o bucată de lemn. Atacată, ea își răsucește corpul în așa fel încît să-și arate partea ventrală care mimează spatele unui șarpe. Toracele se umflă. Pe al patrulea segment apar oceli, făcînd să se iveaască pe neașteptate un cap triunghiular din solzi galbeni mărginiți cu negru. Omida, în acest timp, agățată de ramură cu ultimele două perechi de labe false, se leagănă ca o reptilă. După ce trece primejdia, își închide ocelii și își reia atitudinea normală. Omida *Madoryx pluto*, care apare în mod obișnuit în nordul Braziliei, folosește aceeași tehnică, doar că masca nu e aceea a unui șarpe, ci a unei strigi: în jurul ocelilor pigmentația animalului simulează largi inele de pene care la pasăre, în jurul ochilor, par ca niște bijuterii sau reflectoare.[2]

Asemenea lucruri sînt cunoscute de mult timp. Bates le semnalase încă din 1863. Mai tîrziu, Shelford, pe atunci directorul muzeului de Sarawak, povestește cum se înșelase asupra unei omizi de *Choerocampa mydon* pe care o luase drept un șarpe care trăiește în arbori, numit *Dendrophis picta*. Chopard, care-și amintește întîmplarea, consideră ca fiind cu totul demn de remarcat faptul că ocelii omizii erau exact de dimensiunile ochilor șarpelui și „nu ca în exemplele date, disproporționați față de întreg".[3]

Aici, realismul este dus cam departe. Însușirea caracteristică a ocelilor și condiția eficienței lor este în mod precis aceea de a apărea exagerați. Nu e nevoie să ofere o asemănare precisă, ci să obțină un efect de teroare.

Aceasta se observă bine la omida *Stauropus fagi*, despre care același Chopard recunoaște că nu seamănă cu nimic și că „sugerează mai curînd ideea unui animal

[1] H. B. Cott: *Adaptive Coloration in Animals*, Londra, 1940, p. 307.

[2] Miles Moss: „Sphingidae of Para", *Novitates Zoologicae*, 1920, XXVII, pp. 333—424; P. Vignon, pp. 368—373 și pl. VIII.

[3] L. Chopard: *Le Mimétisme*, Paris, 1949, p. 242.

imaginar".[1] De fapt, spaima este cu atît mai intensă cu cît sursa pare mai ciudată şi parcă apocaliptică. Din acest punct de vedere, omida de *Papilio troïlus* reprezintă o reuşită excepţională. Nici ea nu seamănă cu nimic. Oceli imenşi, negri pe fond alb, o fac de-a dreptul monstruoasă. O minusculă pată luminoasă în formă de semilună subţire îi animă şi dă impresia unor reflexe de lumină pe papilele umede. Din cap ţîşneşte un apendice bifid, care îi creşte în formă de coarne şi ale cărui emanaţii sînt respingătoare. Ameţeala vizuală se amestecă cu tulburările provocate de greaţă.

În repaus, cu antenele strînse, numai cu aripile din faţă vizibile, sfinxul *Smerinthus ocellatus*, agăţat de o ramură, seamănă cu un pachet de frunze de salcie uscate. Apoi, deodată, antenele se ridică, toracele se bombează, abdomenul se trage înăuntru. Insecta face să-i apară brusc, pe aripile inferioare, doi „ochi" mari şi albaştri pe fond trandafiriu, care îngrozesc agresorul, în timp ce corpul fluturelui vibrează şi tremură ca aflat în transă. Niciodată nu se ridică în zbor. Dacă o convulsie puternică îl face să cadă, el îşi continuă pe sol zvîrcolirile spasmodice.[2] Observaţiile lui Standfuss (1909) au arătat că mişcările acestea sperie pînă şi păsările : piţigoi, guşă-roşie şi privighetori obişnuite.

Voi menţiona un ultim exemplu, pentru că el a prilejuit o ingenioasă tentativă de explicare. Crisalida unui geometrid din Ceylon, *Dysphania* (*Euschema*) *palmyra*, arborează doi oceli mari şi negri cercănaţi cu galben, între care o serie de pete întunecate schiţează un bot îngust. După G. M. Henry, care l-a descris, această aparenţă nu evocă imaginea precisă a unui şarpe sau a unei şopîrle, dar poate foarte bine să amintească păsărilor răpitoare de groaza pe care le-o inspiră sauria-

[1] L. Chopard, *op. cit.*, Paris, 1949, p. 243.

[2] A. Japha : „Die Trutzstellung des Abendpfauenauges" *(Smerinthus ocellata L.), Zool. Jahrbücher Syst.*, XXVII, pp. 321—326 ; P. Vignon, *ibid.*

nul mărunt care le devoră : *Stenops gracilis.* Altfel zis, precizează autorul, pasărea nu recunoaşte în această crisalidă inamicul său redus la dimensiuni minuscule. Dar, în ea, asemănarea declanşează reflexul spaimei. În acelaşi fel, continuă G. M. Henry, maimuţa în faţa protuberanţei fulgorului nu se crede în prezenţa unui crocodil pitic.[1] Dar această aparenţă de bot e suficientă pentru ca să-i amintească de crocodil. O să spun ceea ce cred despre aceasta.

Deocamdată mă mărginesc să înregistrez eficacitatea ocelilor. Aceasta a fost constatată de mulţi naturalişti şi unii dintre ei, ca R. W. G. Hingston, i-au subliniat chiar importanţa, dar întotdeauna ca şi cînd insecta ar mima aspectul unui răpitor vertebrat, pisică, şarpe, bufniţă, sau al prădătorului diurn. De unde, se pare, aspectul circular al ocelului, care ar copia desenul ochiului înspăimîntător. Hingston insistă asupra caracterelor care asigură acestei contrafaceri maximumul de vizibilitate : o localizare excelentă a ocelilor şi alegerea culorilor, în care predomină negrul încercuit cu galben.[2] Acelaşi observator declară că nu s-ar mira dacă, din infinitatea de simulacre care le-ar asigura insectelor fuga, apărarea, *bluff*-ul sau deghizarea, ochiul ar fi acela care ar părea privilegiat pentru a juca „rolul măştii la carnavalul Naturii unde se pune problema să convingi".[3]

În mod precis, problema este de a şti dacă ocelul este un desen, un simulacru de ochi, şi dacă funcţia lui este de a te face să te crezi în prezenţa unui vertebrat

---

[1] G. M. Henry : „The terrifying appearence of the pupa of *Dysphania (Euschema) palmyra* Cram", *Proc. Ent. Soc. London*, 1926, I, pp. 61—62.

[2] Experienţe cu afişe au arătat că, într-adevăr, această combinaţie era, dintre toate, cea care atrăgea cel mai mult privirile. Hingston se gîndeşte chiar la pupila neagră încercuită cu aur a prădătoarelor.

[3] R. W. G. Hingston : *The Meaning of Animal Colour and Adornment*, Londra, 1933. Citat de H. B. Cott, p. 389.

în loc de aceea a unei insecte. Se cuvine să ne amintim aici că oricare cerc fix are, în mod natural, caracter hipnotizant. Contemplarea lui îndelungă tulbură, paralizează, adoarme. Dacă un inel luminos şi strălucitor în jurul unui centru obscur şi care pare gol îl face, pe deasupra, să reprezinte un ochi, acesta devine cu siguranţă o sursă de tulburare şi spaimă, o posibilitate sporită de fascinaţie şi de ameţeală. Această ambiguitate face să crească efectul pur optic şi, la om, pune în mişcare imaginaţia.

Nu mi se pare cu neputinţă să arăt că ocelul nu este o imagine schematică a ochiului. Mai întîi, asemănarea se reduce la forma circulară comună organului şi desenului. Dar cea mai bună dovadă că este vorba de două realităţi diferite, dintre care nici una nu este amintirea sau emblema celeilalte, este faptul că ele se pot combina. Dintre păsări, cucuvelele şi bufniţele sînt aproape singurele care au ochii aşezaţi, nu de o parte şi de alta a capului, ci pe suprafaţa unui disc plat de unde privesc în aceeaşi direcţie. În plus, pupilele lor sînt dilatate şi fixe în orbită : ele rămîn centrale, nemişcate. Pasărea trebuie să-şi întoarcă capul pentru a vedea în lături. În sfîrşit, fiecare pupilă, înconjurată de un inel auriu, este aşezată în centrul unui inel de puf care o extinde pînă la marginile feţei. Ochii acestor răpitoare sînt astfel transformaţi în oceli : cercuri imense, concentrice, nemişcate şi luminoase. Mai mult, ca la călugăriţe (*Mantis*) şi sfingide, bufniţele cunosc şi ele un fel de transă cînd îşi desfac aripile, îşi zburlesc penele, îşi ridică moţurile. Tot ca la călugăriţe şi sfingide, această atitudine spectrală urmează în mod brusc unei stări de camuflaj absolut. Într-adevăr, brunurile şi griurile unui penaj în mod savant degradate în camaieu, uneori pătat sau punctat, confundă perfect pasărea cu scoarţa copacului. Albeaţa imaculată a hainei la ciuhurez (*Nyctea*) se confundă cu zăpada. Nu se văd decît ochii exaltaţi, care nu mai sînt ochi, adică simple şi obişnuite organe de vedere, ci apariţii supranatu-

rale, ivite parcă din lumea de dincolo, enormi, orbi, impasibili, fosforescenți, cu fixitatea și ciudata perfecțiune a figurilor geometriei. Nu trebuie mai mult pentru ca o mitologie aproape unanimă [1] să răspundă acestei așteptări. Cucuvelele și bufnițele sînt păsări de rău-augur, prevestitoare de moarte, incarnații de suflete rele. Atît de mare este puterea fascinatoare a ocelilor.

Am spus: această putere este mai întîi optică. Dar la om nu există hipnoză pură. El resimte influxul funest fără să fie paralizat de acesta. Imaginația lui intervine și dezvoltă, plecînd de la atavismul animal depășit deja, credința în deochi. Aceasta este una din cele mai general răspîndite. Deochiul, adică ocelul, face farmece, aduce un blestem. Important este să fugi de privirea nefastă și să te aperi printr-o contra-vrăjitorie eficientă. Cel mai bine este să întorci amenințarea și să pui între adversar și tine puterea redutabilă a unui ochi încărcat cu aceeași virtute malefică. Omul desenează atunci, pe botul triremelor sau pe scuturile sale, ochi enormi meniți să asigure pieirea dușmanului său și să-l apere pe el însuși. [2] Uneori chiar, nu-i desenează așa cum sînt într-adevăr, adică alungiți, în formă de măslină sau de suveică, și avînd deasupra arcada sprîncenei. El pictează chiar oceli; cercuri concentrice de culori contrastante, pure și abstracte focare de hipnoză și teroare. [3]

2. Meduza

O dată mai mult, prin intermediul unei fabulații și cu contrastele obișnuite, comportamentul insectei explică mitologia omului. Acest comportament nu lumi-

[1] Atena face excepție; acolo bufnița este simbolul înțelepciunii.

[2] S. Seligmann: *Der böse Blick und Verwandtes*, Berlin, 1910, vol. II, pp. 145—150, fig. 105—116.

[3] *Ibid.*, vol. II, fig. 91, 92, 104.

nează numai credința în deochi, ci și născocirea de creaturi cu priviri paralizante sau mortale ca Gorgona, catoblepa, baziliscul și atîtea altele. Merită să ne oprim o clipă asupra lor. După Hesiod, Gorgonele sînt trei surori monstruoase (Homer nu cunoaște decît una). Doar Meduza e celebră. Ele sînt fiicele Bătrînului Mării, Phorcys, și ale lui Ceto. Locuiesc în Extremul Occident, dincolo de fluviul Ocean care mărginește lumea, aproape de Împărăția Morților și a primăverii fără sfîrșit care domnește în Grădina Hesperidelor. Brațele lor sînt din fier și au aripi puternice. Corpul și veșmintele lor sînt negre. Fața lor rotundă, umflată de furie, înspăimîntă. Au păr din șerpi. Nasul le este turtit. Gura enormă și larg deschisă lasă să se vadă o dublă barieră de colți amenințători. Ochii le sînt dilatați și scînteietori : adevărați oceli. Ele încremenesc și schimbă în stană de piatră pe cel pe care-l privesc sau pe cel care le privește.

Polydect, rege în Seriphos, urmărește cu dorința sa pe mama lui Perseu, Danae. Ca să scape de fiul prea vigilent, el îi ordonă acestuia să meargă să taie capul Meduzei, singura muritoare dintre Gorgone. Recunoaștem aici o schemă obișnuită din povestirile populare. Mitul lui Perseu, dealtfel, se desfășoară exact ca într-una din ele. Hermes și Atena îl duc pe erou la cele trei Gree, surori ale Gorgonelor, care nu au decît un ochi și un singur dinte, pe care ele și-l împrumută pe rînd. Perseu capturează acest ochi unic și comun. El le obligă astfel să-i arate drumul spre lăcașul monștrilor. Ele îi dau, pe deasupra, sandale înaripate, un sac și coiful lui Hades, care-l face invizibil, adică obișnuitele obiecte magice fără de care isprava imposibilă ar rămînea irealizabilă. La aceste daruri, Hermes adaugă o seceră și Atena o oglindă. Perseu găsește Gorgonele adormite într-o peșteră. Întorcînd privirile și ajutîndu-se de oglindă, el taie capul Meduzei. (Presupun că s-a servit de oglindă mai degrabă pentru a arăta monstrului propria-i figură fascinantă.)

Privirea capului tăiat îşi păstrează toată puterea. Perseu ia cu sine trofeul în sacul Greelor. Cu această armă de neînvins, el îl preface pe Atlas într-un munte, împietreşte pe Polydect şi pe alţii. Transformă parţial în stană de piatră monstrul care păzeşte pe Andromeda pe o stîncă în mijlocul mării ; algele pe care se odihneşte capul însîngerat al Gorgonei sînt metamorfozate în corali.

Povestirea este limpede. E vorba de o poveste de iniţiere. Adolescentul, sfătuit de instructorii săi şi înarmat cu accesoriile cuvenite, se duce pe Lumea Cealaltă, adică în junglă sau în incinta în care vrăjitorul conduce ceremonia. El suportă proba pentru a deveni adult şi pentru a cuceri masca cu care se poate integra în societatea bărbaţilor sau într-o confrerie secretă. De acum înainte, el este acela care va putea înspăimînta şi care-şi va paraliza duşmanii.

Capul Gorgonei nu este altceva decît o mască. Nu e lipsit de interes să vedem cum, prin intermediul lui, credinţa în deochi, puterea fascinantă a ocelilor se leagă în mod clar de portul măştii în societăţile primitive, unde atît de des vederea accidentală sau profanarea unei măşti de către un neiniţiat este considerată ca aducînd moartea, cel puţin semi-paralizia, nenorocitului sau îndrăzneţului. Se face, dealtfel, tot ceea ce e necesar ca moartea să fie produsă în mod efectiv. În unele cazuri, convingerea este suficientă.

După unii, Perseu a îngropat capul Meduzei sub agora din Argos : după alţii, îl oferă Atenei, care l-a rugat pe Hefaistos să-l fixeze pe scutul său. Se mai spune că Atena a obţinut capul Meduzei ca preţ al unei lupte sau că Zeus, singurul său proprietar legitim, îl împrumuta Atenei şi altor zei de rang înalt pentru ca aceştia să-şi împietrească duşmanii. Trofeul fatal, ca şi ochiul, este frecvent reprezentat pe scuturi.[1] În

[1] S. Seligmann, *op. cit.*, vol. 2, pp. 130 sqq., 147 sqq., 305 sqq. şi fig. 218—220.

epoca clasică, Atena îl poartă în chip de pectoral la egidă. În realitate, egida este dublura *gorgoneionului.* Este pielea caprei Aegis, atît de înspăimîntătoare încît vederea ei făcea să tremure pe cei mai curajoşi, iar Titanii au cerut mamei sale Gaia să o ascundă. Aşa că ea a fost ascunsă în grota în care Amaltheea venea să o mulgă, ca să ia laptele cu care să hrănească pe tînărul Zeus. Mai tîrziu acesta a folosit blana ei pentru a-şi căptuşi scutul.

Un alt mit prezintă pe Aegis ca un monstru uriaş care a creat pămîntul prin propriile sale mijloace. Gura lui scuipă foc. El a ars în întregime Frigia şi pădurile din Caucaz pînă în India. Atena îl ucide şi-şi face din pielea lui o platoşă.

Egida nu este de la început o platoşă colantă cu solzi, pe care străluceşte ca un fermoar înspăimîntător capul Meduzei. Este o piele mare de animal, care acoperă întregul bust şi cade cel puţin pînă la şale. Pusă pe cap, această piele acoperă faţa şi o înlocuieşte cu masca hidoasă a Gorgonei, cu ochi imenşi, cu limba care atîrnă între colţi, cu părul din şerpi zbîrliţi. Pictura de pe un fragment de vas de Amasis [1] nu lasă nici un fel de îndoială în această privinţă şi te face să crezi că la origine egida era deghizamentul complet, iar *gorgoneionul* era masca. Încă de la început (de pildă în Homer, *Iliada,* V, 737), travestiul şi accesoriul sînt în acelaşi timp ofensive şi defensive, fascinante, paralizante, ca deochiul, ca ocelii omizilor şi ai fluturilor.

Pe Acropola lui Pericle şi Fidias, străvechea mască nu mai este decît un chip liniştit, armonios, care împodobeşte pieptul unei zeiţe tutelare. Dar credinţa este doar deplasată. Izgonită din universul sacru, ea se valorifică şi se diluează în zoologie. Alexandru din Myndos, citat de Atheneu (V, 64) sub numele de Gorgo, nu cunoştea monstrul decapitat de Perseu, ci un animal din

[1] Reprodus de Helbig: *Archäologische Zeitschrift,* 1844, tab. XV. Cf. S. Seligmann, *op. cit.,* vol. I, p. 95, fig. 6.

Libia, asemănător unei oi sălbatice. Acesta poartă pe cap o coamă atît de grea încît abia poate s-o scuture din faţa ochilor. Dar cînd reuşeşte, privirea lui este ucigătoare. Nişte soldaţi de-ai lui Marius, văzîndu-l, îl luară drept un berbec sălbatic şi încercară să-l prindă. Aruncîndu-şi coama pe spate, animalul îi nimici pe toţi dintr-o singură privire.

Catoblepa, pe care Pliniu o situează în Etiopia occidentală, nu este mai puţin de temut. Din fericire, capul său este atît de greu încît şi-l tîrăşte pe pămînt, astfel că efectele sale ucigătoare nu sînt prea distructive pentru neamul omenesc.

Ca şi în cazul Gorgonei, baziliscul trebuie înfruntat tot cu o oglindă. Menţionat încă de Pliniu şi Galianus, reptila fabuloasă îşi păstrează locul în bestiarii, la Aldrovandi de exemplu, pînă în secolul al XVII-lea. Animalul este ucis de propria-i reflectare. Suprafaţa unei ape liniştite nu-i era mai puţin fatală.

După cum se vede, într-un fel cvasi-universal şi în orice caz dintre cele mai tenace, poate de nedezrădăcinat, omul se teme de ochiul a cărui privire înmărmureşte, te doboară, te lasă deodată fără cunoştinţă, fără voinţă, fără mişcare. Se teme să întîlnească în faţă semnul circular care propagă ameţeala sau moartea, care ucide sau care te preschimbă în stană de piatră. El se înspăimîntă şi, de îndată, se străduieşte să facă din simbolul de temut un instrument de teroare, de care dispune, pe care este stăpîn la rîndul său. Inventează creaturi fabuloase cu singurul scop de a le smulge puterea de a încremeni, împotriva căreia el se simte dezarmat, dar pe care visează s-o domesticească în folosul său.

Pentru a urma această chemare care-l depăşeşte şi căreia insectele înseşi i se supun, el are ideea să picteze ochi, cercuri, măşti, în acelaşi timp protectoare şi agresive. Insecta, ca de obicei, primeşte aceste caractere de la specie şi le poartă veşnic, ţesute în organism. Omul îşi întăreşte cu ele armele, navele, carele de luptă, casele.

Face eforturi stîngace pentru a inversa situaţia. Elaborează superstiţii complicate pentru a răsturna obstacolul în favoarea sa şi a domestici vraja, pentru a substitui şi el forţei sale slabe o putere imaginară, dar nemăsurată, paralizantă, care nu lasă nici o scăpare tocmai pentru că este iluzorie, feerică, într-un cuvînt, o invincibilă hipnoză. Din nou paralela se repetă de la ocel la privirea Gorgonei, de la spasmul omidei sau al fluturelui la transa vrăjitorului. De data aceasta, foarte evident, omologia este deosebit de precisă. În plus, vrînd-nevrînd, prin toate implicaţiile sale, ea conduce inevitabil reflecţia la problema măştii.

3. Vrăjitoria

VRĂJITORIA SAU — CEEA CE ESTE ACELAŞI LUCRU — CREDINŢA ÎN VRĂJITORIE NU SE POATE EXPLICA DECÎT DACĂ SE BAZEAZĂ PE O CERTITUDINE CARE DEPĂŞEŞTE LIMITELE SPECIEI ŞI CARE SĂ-I FIE ANTERIOARĂ.

Nu ştiu dacă mulţi entomologi au remarcat că insectele cu oceli sînt aproape toate insecte mimetice şi dacă au tras de aici o concluzie logică. Omizile care par şerpi sau cucuvele, mai bine zis care dau la iveală o mască, par la început bucăţi de lemn. Ele trebuie să se răstoarne pentru a apărea drept reptile. *Smerinthus ocellatus* pare să fie la început un mănunchi de frunze uscate. Culoarea călugăriţei (*Mantis*) o asimilează pe insectă mediului. Marile lăcuste pterocroze, ne amintim, duc mimetismul la un exces extraordinar întru totul inutil: elitrele lor seamănă la perfecţie cu frunze moarte, atacate de o boală, cu petele, scobiturile, necrozele, transparenţele de vegetale pe cale de distrugere. Or, aceste elitre ascund frecvent oceli, cum se întîmplă la cele din genurile *Pterochroza, Tanusia,*

Ommatoptera, cu nume revelator. Fulgorul, de asemenea, vom vedea, este mimetic și posedă oceli.

În aceste condiții, conexiunea dintre mimetism și oceli n-ar putea fi datorată întîmplării. Între aceste două fenomene există o legătură care se cere să fie dovedită. În ceea ce mă privește, văd această legătură în mecanismul exhibiției ocelilor fascinanți. Nu-i suficient că ocelii există, trebuie ca ei *să apară*. La început invizibili, ei strălucesc dintr-o dată. Mimetismul nu numai că poate să-i ascundă, dar ascunde în același timp și pe proprietarul lor. Mimetismul îl confundă cu mediul și împiedică să fie deosebit de el. Deodată, acolo unde părea că nu există nimic, un fel de absență sau cel puțin o prezență neutră, greu de reperat, greu de deslușit, se ivesc cercuri enorme în culori vii, de necrezut, a căror fixitate fascinează.

Dispariția în decor, simularea de scoarțe de copac, de licheni, de frunze, asupra cărora au fost totuși purtate majoritatea controverselor, nu sînt deci sau nu sînt totdeauna esențialul mimetismului. Ele servesc deseori numai la pregătirea și la sporirea eficienței înspăimîntătoarei surprize destinate să declanșeze o panică. Insecta operează în felul unei măști duble : unei aparențe, insecta îi substituie alta, care înspăimîntă. Mai bine zis : în locul neantului apare deodată chipul spaimei.

Insecta știe să producă frică ; mai mult, provoacă un fel de frică deosebit de specifică, o teroare hiperbolică, imaginară, căreia nu-i corespunde nici un pericol adevărat, amenințare pură, acționînd prin straniu și fantastic și care, tocmai pentru că pare supranaturală, pentru că nu amintește de nimic real, pentru că se ivește de dincolo, zăpăcește victima și pare să-i interzică orice altă reacție în afară de paralizie sau haos.

Insecta operează cu o tehnică desăvîrșită : bruscheță extremă a schimbării totale și mimică accesorie pentru a sprijini exhibiția ocelilor. Am descris deja transa înfiorătoare la *Smerinthus*. Un alt sfingid, criptic și în culori disruptive, *Amphypterus ganascus*, atacat, dă la

iveală aripi posterioare roşii. Labele sale, înzestrate cu ţepi, aplică prădătorului imprudent înţepături dureroase. Atitudinea spectrală a călugăriţei (Mantis) nu este mai puţin caracteristică. Animalul se zbîrleşte subit, ca de o „comoţie electrică" ; elitrele şi aripile îşi desfac în corolă vălul lor dublu ; abdomenul se strînge şi se destinde prin zguduiri bruşte cu un zgomot de aer eliminat ; labele hrăpăreţe se despart dezvăluindu-şi ocelii negri cu centru alb, „bijuterii de război păstrate secret în timp de pace", cum zice Fabre, mereu liric. Speriętoare nemişcată, călugăriţa paralizează cel mai bun săritor. Dintr-un salt, lăcusta ar putea uşor să iasă din raza de acţiune a monstrului, dar ea rămîne nemişcată sau chiar se apropie de apariţia fatală. La călugăriţe, manevra este obişnuită şi precis dovedită. *Pseudocreobotra wahlbergii* [1], în atitudine spectrală, pivotează în jurul ei însăşi, ca să se afle mereu în faţa inamicului. *Eremiaphila braueri*, descrisă de Roonwal, îşi desface brusc aripile în culori vii, purpurii-violete mărginite cu negru, şi se ridică pe labele din spate. Roonwal s-a învîrtit în jurul insectei şi aceasta s-a învîrtit odată cu el, fixîndu-l şi păstrînd timp de douăzeci de minute atitudinea terifiantă. [2] Călugăriţa *Stagmomantis* din California, observată de Varley [3], pivotează şi ea pentru a-şi fixa agresorul. *Idolum diabolicum*, descris de Carpenter, este o călugăriţă esenţialmente criptică ; cînd vrea să terifieze, îşi etalează femurele lobate din belşug, în culori contrastante, şi le prezintă perpendicular inamicului. În acelaşi timp, face să se audă un sunet strident (*sizzling and rattling*) pe care in-

[1] Observaţie de L. C. Bushby în Africa-Orientală portugheză (H. B. Cott, *op. cit.*, p. 388, fig. 81).

[2] M. L. Roonwal : „The Frightening Attitude of a Desert Mantis, *Eremiaphila braueri Kr. (Orthoptera, Mantidea)*", *Proc. Roy. Ent. Soc. London*, 1938, 13, pp. 71—72.

[3] G. C. Varley : „Frightening Attitudes and floral simulation in Praying Mantids", *Proc. Roy. Ent. Soc. London*, 1939, pp. 91—96.

secta îl obține prin frecarea aripilor de coapse. Maimutelor le e frică.[1] După Shelford, un sunet analog e produs de *Hestiasula sarawaca,* din Borneo. Lăcusta *Ommotoptera pictifolia* Walker, care, în repaus, seamănă cu o frunză uscată, odată tulburată, își face elitrele să vibreze și produce culori aprinse pe fața lor inferioară, apoi exhibă oceli pe aripi.[2]

Pantomimă, tresăriri brusce, fascinație, emiterea unui zgomot straniu și neliniștitor sînt procedee de vrăjitor. Pictat în culori vii sau în alb, împodobit, mascat, gesticulînd pe picioroange care-l fac mai înalt, așa cum călugărița crește înălțîndu-se pe labele dinapoi, sau dansator, convulsionar, făcînd să răsune rombul și hîrîitoarea, vrăjitorul celebrează o liturghie de panică. Am avut ocazia, într-un alt studiu, să insist asupra importanței măștii și frenezieî în istoria omului. Rezum aici datele rebusului, așa cum am crezut că pot să le definesc.[3]

E cert că toată umanitatea poartă sau a purtat masca. Acest accesoriu enigmatic și fără destinație utilă este mai răspîndit decît pîrghia, arcul, harponul sau plugul. Popoare întregi au ignorat cele mai umile, cele mai prețioase unelte. Dar cunoșteau masca. Civilizații, dintre cele mai remarcabile, au prosperat fără să aibă idee de roată sau, ceea ce e mai grav, fără să aibă, cunoscînd-o, ideea de a o folosi. Masca le era însă familiară. Omul, în general, omul abstract și ipotetic al primelor vîrste și al primelor culturi, acela ar putea pretinde pe drept cuvînt mai mult decît Descartes și, în orice caz, în sensul propriu al expresiei *„Je m'avance masqué"*. Nu există unealtă, invenție, credință, obicei sau instituție care să asigure unitatea umanității, cel puțin care s-o

[1] G. D. Hale Carpenter: „Experiments on the Relative Edibility of Insects, with Special Reference to their Coloration", *Trans. Entom. Soc. London,* 1920, pp. 1—105; H. B. Cott, *op. cit.,* pp. 212, 213, 216, 222.

[2] H. B. D. Kettlewell, *art. cit.,* p. 203, fig. 17.

[3] R. Caillois: *Les Jeux et les Hommes,* Paris, 1958, pp. 136—154.

asigure în același grad în care o îndeplinește și o manifestă portul măștii.

Există un mister al măștii : motivele care pretutindeni au putut împinge omul să-și acopere fața cu o a doua față, instrument de metamorfoză și de extaz, de posedare de către zei ; de asemenea, instrument de intimidare și de putere politică. Întreaga etnografie este plină de măști și ameteli, de transe, hipnoze, panici care sînt consecința inevitabilă a măștii. De aceea aș îndrăzni să avansez o ipoteză exagerată : popoarele intră în istorie și în civilizație în momentul în care aruncă masca, cînd o repudiază ca purtător de panică intimă sau colectivă, cînd îi smulg funcția instituțională. Chiar schimbîndu-i rostul, simplu accesoriu de carnaval sau de sărbătoare mondenă, masca neliniștește și fascinează. Puterea ei de seducție a rămas în umbră : n-a dispărut. Deocamdată, doresc să subliniez doar că problema măștii nu e nici episodică și nici locală. Ea afectează specia întreagă.

Masca, în orice caz, considerată în apogeul stăpînirii sale, apare ca o figură ocazională înspăimîntătoare și monstruoasă care, în același timp, disimulează și înfricoșează : ea reunește și asociază cele două funcții ale mimetismului și ale ocelilor. Să examinăm măștile din Africa și Oceania. Acestea sperie prin coarnele lor disproporționate, prin boturile enorme și amenințătoare, prin ochi — niște găuri negre în care frecvent se montează proeminențe rotunde și adînci ca ghizdurile fîntînii. Desigur, înțeleg că e vorba ca purtătorul măștii să capteze energia animalelor-strămoși, să-și imagineze că el însuși a devenit animal, să sară, să sfîșie, să urle. Cert e că el izbutește să producă frică, și să declanșeze panică. Abandonez mitologia care susține practica. În principiu, practica este omenească și reprezintă poate singura inovație a omului. Dar în fața măștii nu mă pot reține să alătur conduita și demonstrațiile, spaima produsă deodată, spasmele, mimica, metamorfoza atîtor insecte dotate cu dubla proprietate de a scăpa privirilor

şi de a le surprinde dintr-o dată printr-un spectacol înfricoşător. Numai că, acum, la oceli adaug zadarnica ramură pretins „decorativă" a rădaşcei, coarnele cryctului şi ale altor numeroşi scarabei, suprastructurile complicate, încărcate, de la *Sphongophorus*, *Cyphonia*, *Heteronotus*, masca fulgorului. E timpul să mă întorc la aceste noi ciudăţenii.

Reunesc mai întîi, pentru ultima oară, datele problemei: unele insecte prezintă oceli, pe care-i folosesc pentru fascinarea victimei sau a prădătorului eventual. Căci contemplarea impusă şi prelungită a unui cerc fix provoacă paralizie şi hipnoză. Această demonstraţie a celui slab pentru a înspăimînta pe cel puternic, sau a celui mai lent pentru a imobiliza pe cel mai rapid, este însoţită uneori de o frenezie al cărei ritm posedă el însuşi o putere de vrajă. La aceste efecte optice şi ritmice, oamenii şi animalele sînt la fel de sensibili. De o parte, insectele, pe care aripile lor superioare le ascund şi le asimilează mediului, descoperă brusc, într-o tremurătură convulsivă, cercuri relativ enorme. Atunci acţionează, ca şi cînd ar cunoaşte efectele lor magice. De altă parte, oameni mascaţi, care parcă nu mai sînt oameni, ţîşnesc pe neaşteptate din jungla indistinctă şi se poartă ca animalele sau ca demonii, ca stafii venite de pe lumea cealaltă. Şi ei sînt cuprinşi de transă. Se simt posedaţi de forţe ciudate şi suverane. Gesturile şi strigătele lor sînt dictate de Fiinţa care-i posedă sau pe care o încarnează. Astfel transformaţi, ei urmăresc şi îngrozesc un popor înşelat care nu-i recunoaşte, care-şi pierde întreaga putere de a se apăra şi de a reacţiona. Cuprins de panică, fugarul nu mai este în stare să vadă adevărul evident: prezenţa omului în spatele Vedeniei.

La măştile omeneşti, din faţa ascunsă şi transformată rămîn doar ochii care privesc — dezumanizaţi — prin găurile negre încercuite de culori sau unice accidente ale unei suprafeţe absolut plate. Dar măştile, care sînt fascinante, sînt de asemenea mimetice. Accesoriile cele mai diverse contribuie intenţionat să le îndepărteze cît

mai mult de figura omenească. Trebuie ca ele să fie diferite. De unde multiplele arhitecturi care li se adaugă deasupra. Coarne, urechi, aureole, mii de embleme, uneori identificabile, alteori enigmatice.

Or, insectele au şi ele aceste voluminoase accesorii. Rădaşca poartă în faţă coarne de cerb, articulate ca un maxilar gigantic, dar care nu au funcţia acestuia. Oryctul poartă, pe torace, doi colţi tari şi ascuţiţi care l-au făcut să fie numit, de obicei, rinocer. Scarabeul-Jupiter, dinastul-Hercule sînt prelungiţi de un fel de cleşte longitudinal care le dublează lungimea. O ramură pleacă de la cap, alta, care-l depăşeşte, iese din torace, amîndouă se unesc în faţa insectei, care pare astfel precedată de o formidabilă maşină de război.[1] Totuşi, toate aceste arme impresionante sînt inofensive. Ele sînt apanajul exclusiv al masculilor, tot aşa cum numai bărbaţii au dreptul de a se apropia de măşti sau de a le purta. Pentru a deconcerta mai mult, poate să intervină disimetria şi, aşa cum se întîmplă la *Lathrus korschinskii*, protuberanţele să se dezvolte numai pe faţa inferioară a mandibulei stîngi.[2]

Membracidele prezintă cocoaşe dorsale sub care insectele dispar în întregime. Una din ele, *Umbonia orozimbo*, din America Centrală şi din Brazilia, este acoperită de un mare ghimpe verde cu filamente şi pete roşii cărămizii; aceasta, asemenea fluturelui *Caligo*, a alimentat istoria mimetismului — şi într-un fel tot atît de puţin justificat. Căci această insectă-ghimpe trăieşte pe leguminoase care n-au ghimpi, astfel că deghizarea ei nu poate servi decît să o facă remarcată. Tocmai în aceasta stă soluţia problemei: nu te deghizezi numai pentru a te ascunde. Te deghizezi cel puţin în aceeaşi măsură

[1] Vezi şi lucanidul *Cladognathus giraffa*, din Sikkim (P.—P. Grassé: *Traité de Zoologie*, 1949, vol. IX, p. 884, fig. 577) şi uriaşele lăcuste efilate de *Chiasognathus grantii* din sudul statului Chile.

[2] P. -P. Grassé, *ibid.*, p. 1014, fig. 707.

pentru a te face văzut, pentru a apărea sub o haină de împrumut spectaculară și sesizantă, derutantă sau înșelătoare. Din nou trebuie să denunț prejudecata utilității: omul socotește drept profitabil pentru insectă faptul de a se ascunde. El nu-și imaginează că, dimpotrivă, ea se poate arăta în mod ostentativ. Încă o dată, el sacrifică, procedînd astfel, antropomorfismul aparent antropomorfismului profund, în alt fel redutabil.

Orice ar fi, specii înrudite îndeaproape cu *Umbonia* sînt încărcate de construcții neregulate, cu forme de coșmar. Așa sînt *Heteronotus* (*nigriscans, vulnerans* etc.), *Sphongophorus* (*latifrons, inflatus* etc.), *Ciphonia*. Apendicele de la *Ernestopehlkia spinosa*, foarte alungit în spate, se întinde dincolo de corpul purtătorului său. Cocoașa speciei *Amitrochates rectus* seamănă, prin umflăturile ei succesive, cu o furnică stilizată. *Bocydium globulare*, desenat încă de C. Stoll, în 1788, arborează un fel de antenă de televiziune terminată în patru globuri care se unesc în jurul unui vîrf lung.[1] Cu *Smerdalea horrescens* din Guatemala părăsim geometria pentru formele zdrențuite: insecta se adăpostește sub un apendice foliaceu ale cărui tăieturi evocă rostrul dantelat al langustinelor.[2]

Cu ce se potrivesc suprastructurile deconcertante care țin umbră acestor homoptere asemeni unor umbrele chinuite? E îndoielnic faptul că ar avea cea mai mică valoare protectoare. *Heteronotus trinodosus*, din America Centrală, este complet acoperit cu un fel de bășici în care unii au vrut să identifice un simulacru de furnică. *Parantonae dipteroides*, descris de Fowler, ar mima o muscă. Nimic mai înșelător decît aceste interpretări,

---

[1] *Représentation des cigales*, pl. 28, fig. 163; P. Vignon, p. 410, fig. 675.

[2] Cf. P.—P. Grassé: *Traité de Zoologie*, Paris, 1951, vol. X, fasc. 2, pp. 1518—1520, fig. 1353—1356. *General Catalog of the Hemiptera*, I, Membracidae, Smith Coll., Northampton, U.S.A., 1927, fasc. L; A. da Costa Lima, *Insetos do Brasil*, vol. 3: *Homopteros*, 1942, *Esc. Nat. Agr.*, ser. did. nr. 4.

încă şi mai arbitrare decît asemănarea pe care, de asemenea, am crezut că o descoperim între acestea şi unul sau altul dintre elementele vegetale. Aceşti apendici ramificaţi şi stînjenitori, dacă evocă uneori ceva, nu seamănă cu nimic şi, în orice caz, nu servesc la nimic, decît să stînjenească în mare măsură zborul insectei.[1] Aceştia sînt pure excrescenţe „ornamentale", aeriene, care se bifurcă pe neaşteptate, într-un mod bizar şi absurd, păstrînd totuşi o „grijă" evidentă de echilibru şi de simetrie. Ele te fac să te gîndeşti la ştersăturile zdrenţuite şi savant compensate de pe manuscrisele lui Rabindranath Tagore, la tăieturile cheilor medievale lucrate în mod excepţional, şi chiar la meandrele şi sinuozităţile artei animaliere scite şi sarmate. Ele amintesc de asemenea schelăriile care se înalţă deasupra unor măşti de ceremonie oceaniene sau americane. Paul Pesson subliniază aceasta în mod explicit într-o lucrare recentă.[2] În ceea ce mă priveşte, mă feresc să scot vreun argument din analogii, care servesc prea direct părerea mea.

Mi se pare înţelept să nu am încredere în asemănările prea precise. Nu cercetez analogiile formale, ci corespondenţele funcţionale. Aici, omologul vrăjitorului purtător de mască este cu mult mai mult purtătorul de oceli.

4. Fulgorul

În sensul precis al cuvîntului, protuberanţele homopterelor nu sînt nicidecum măşti, adică figuri false apli-

---

[1] H. B. Cott, *op. cit.*, p. 409 ; P.—P. Grassé, *op. cit.*, p. 1520, unde P. Pesson ajunge la concluzia unei „ortogeneze hipertelice".

[2] *Le Monde des Insectes*, Paris, 1958, p. 41 : „Portretele de insecte prezentate în planşele acestei lucrări te fac cîteodată să te gîndeşti la creaturi de Apocalips, *la măşti purtate de războinici sau de vrăjitori*, sau la roboţi monstruoşi, şi aceste exemple, printre alte mii, sînt suficiente să uluiască cele mai prodigioase imaginaţii".

cate pe figura reală. Numai fulgorul „cu felinar", dintre insecte, pare să arboreze, cu adevărat, o figură artificială. Naturaliștii deosebesc (sau mai degrabă deosebeau în anul X : clasificările sînt efemere) : fulgorul cu felinar (din Brazilia și Guiana) ; fulgorul cu lumînare (din China) ; fulgorul întunecat (din Guineea) ; fulgorul fosforic și fulgorul nictalop (din Surinam) ; fulgorul strălucitor (din Cayenne) ; în sfîrșit, fulgorul european (din Italia meridională și din Sicilia). Cu excepția ultimului, strict geografic, toate aceste adjective se referă la raporturile presupuse ale acestora cu lumina. Se afirmă aceasta datorită unei credințe adînc înrădăcinate cu privire la capul acestei serii : *fulgora laternaria,* fulgorul cu felinar. La începutul secolului al XVIII-lea, Domnișoara de Mérian acredita legenda că acesta emite o lumină atît de puternică încît s-ar putea citi ziarul. Reproduc mai jos, *in extenso,* explicația foarte fantezistă care comentează planșa XLIX din lucrarea sa :

„Indienii au vrut să mă convingă că din aceste muște[1] *provin insectele* Lantarendragers *sau* Porte-Lanterne *care arată așa cum am reprezentat aici masculul și femela zburînd și în repaus. Capul lor, sau, mai bine zis, acest lung capișon, strălucește noaptea ca un felinar ; în timpul zilei e transparent ca o vezică și brăzdat cu roșu și verde. Licărirea care iese din această vezică în timpul nopții seamănă cu lumina unui felinar, astfel că n-ar fi greu să citești o carte cu litere asemănătoare celor din* La Gazette de Hollande. *Păstrez una din aceste muște care este gata să se transforme, ea a păstrat exact forma unei muște, neschimbînd nici măcar aripile ; dar acea vezică, de care am vorbit, i-a crescut pe cap ; Indienii numesc această muscă mama* Purtătorilor de felinar, *după cum spun că Scarabeul este mama acestor muște.*

[1] Această specie de muște produce un bîzîit care se aseamănă sunetului unei viele și care se aude de departe, din care cauză olandezii au numit-o *Lierman,* adică Viéleur. (Notă de d-șoara de Mérian.)

Musca pe care am desenat-o jos pe o floare de Grenada reprezintă un Viéleur *care încetul cu încetul ia forma unui* Purtător de felinar *; li se dau aceste nume pentru a-i deosebi, deoarece și unul, și celălalt scot un sunet asemănător celui de vielă, pe cît se pare cu trompa care le este comună și pe care n-o pierd în toate transformările pe care le suferă. Cîțiva Indieni aducîndu-mi într-o zi mai mulți* Purtători de felinar, *i-am închis într-o cutie mare, fără să știu pe atunci că luminau. Noaptea, auzind zgomot, am sărit din pat, am cerut o lumînare și am înțeles repede că zgomotul venea din cutie, pe care am deschis-o repede ; dar, speriată, văzînd o flacără, sau, mai bine zis atîtea flăcări cîte Insecte erau, am scăpat la început cutia din mînă ; revenindu-mi din uimire, sau mai curînd din spaimă, mi-am adunat Insectele la care am admirat această însușire specifică".* [1]

Capul acestei varietăți de fulgor, *Laternaria phosphorea L.*, este prelungit în față de o protuberanță cu umflături, aproape la fel de voluminoasă ca trupul lui și care e goală. S-a crezut că era un felinar, de unde numele cu care insecta a fost botezată. Trebuie însă să-i luăm partea : fulgorul nu este luminos. Vidul protuberanței este cel care produce îndoiala : felinarul n-are lumînare. Aceste naivități nu mai sînt la modă. Sînt dealtfel savanți care atribuie cu bunăvoință fulgorului o luminozitate slabă : protuberanța sa sclipește la razele infraroșii. Se admite că aceasta fixează bacterii fotogene. În ultima lucrare de referință cu informații biologice [2], în tabelul 295, care se referă la bioluminiscență, se acordă fulgorului o transparență albă, cu un semn de întrebare asupra naturii luminii emise. În orice caz, nu

[1] *Dissertation sur la génération et la transformation des Insectes de Surinam*, La Haye, la Pierre Gosse, 1726, p. 49.

[2] William S. Spector : *Handbook of Biological Data*, Philadelphia și Londra, 1956, p. 329. Un semn negativ figurează în coloana ce corespunde cunoștințelor de histologie.

se pune problema luminii intense care, după Marie-Sibille de Mérian, permitea să se citească uşor „o carte cu litere asemenea celor din *La Gazette de Hollande*".

W. E. China[1] a stabilit genealogia legendei. Aceasta urcă la anul 1681, dată la care Nehemiah Grew publică al său *Museum Regalis Societatis*. El atribuie astfel unei misterioase *muşte-felinar* din Peru, a cărei descriere — mărturiseşte el — nu a găsit-o nicăieri, calităţile luminoase ale lui *Pyrophorus noctilucus*, descrise cu cincizeci de ani înainte de Th. Moufet[2] la o specie foarte diferită. Grew apropie insecta lui de lăcustă şi nu de scarabeu. La sfîrşitul notiţei sale, precizează: „Ceea ce, în afara formei capului, este mai demn de remarcat la această insectă, este luminozitatea ei. Ea străluceşte noaptea ca un mic felinar, astfel încît este suficient să pui două sau trei pe un băţ sau să le aşezi altfel pentru ca insectele să dea destulă lumină celor care lucrează sau merg în timpul nopţii".[3] Transferul la „musca-felinar" a proprietăţii de a lumina a coleopterului lui Moufet este în mod manifest o decizie arbitrară a lui Grew, fără îndoială sub influenţa protuberanţei vide a insectei. Marie-Sibille de Mérian, care probabil că-l citise pe Grew, s-a luat după el. Cum ea era în temă, eroarea este cu totul uimitoare. Eu nu cred că, aşa cum bănuieşte W. E. China, confuzia să se fi iscat din vreo încurcătură între desene şi explicaţiile lor, de care să fie vinovaţi editorii europeni. Comentariul corespunde incontestabil planşei celei bune. Presupun o altă explicaţie.

Un critic de artă, după mine perspicace, a remarcat că însuşirea enigmatică a surîsului *Giocondei* nu provenea din desenul buzelor, ci din faptul că ea fusese pictată perfect epilată, fără gene şi sprîncene. Printr-un

[1] *Proc. Entom. Soc. London*, 1924, pp. XLIX—L.

[2] *Theatrum Insectorum*, Londra, 1634, p. 112. E vorba de *Cucujo*.

[3] N. Grew, *op. cit.*, p. 158.

fel de transfer, surîsul este cel care atrage atenţia. Eu cred că observaţia este aplicabilă la modul foarte general. Cînd ceva surprinde, cauţi să descoperi cauza, nu în motivul veritabil, care sare-n ochi, ci într-o caracteristică pe care prejudecata o indica de la început sau care, cine ştie pentru ce, te aşteptai s-o găseşti. Astfel, în cazul *Giocondei*, surpriza produsă de lipsa genelor şi sprîncenelor este atribuită surîsului ambiguu, care se întîlneşte la cea mai mare parte a personajelor lui Leonardo. La fel, ciudăţenia fulgorului nu este pretinsa sa fosforescenţă. Presupun că Domnişoara de Mérian, frapată de aspectul acestuia, şi-a explicat pe loc uimirea datorită luminozităţii care o încîntă în cazul licuricilor.

Orice s-ar zice, descrierea făcută de Domnişoara de Mérian a avut autoritate pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, pînă cînd, în faţa absenţei stăruitoare a oricărui fulgor luminos, apăru îndoiala. O polemică lungă urmă. S-a afirmat că numai unul din cele două sexe era luminos, că insecta nu era luminoasă decît cît era vie sau că nu era decît în unele perioade. Erau invocate tot felul de raţiuni de acest gen, astfel încît fiecare marca o dare înapoi a partizanilor luminozităţii, pînă la recursul actual, atît de modest, la microorganisme parazite. De fapt, discuţia este închisă încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea.[1] Dar mai sînt dicţionare destul de răspîndite care continuă să definească fulgorul ca „insectă luminoasă din ţările calde".

Fulgorul nu atrage curiozitatea oamenilor mai puţin decît călugăriţa. Dar, cum localizarea sa geografică este mult mai limitată, el e departe de a fi dat loc la o mitologie la fel de bogată. Fulgorul nu e răspîndit decît în Surinam şi nordul Braziliei, de unde coboară pînă în statul Minas Gerais. Acolo, ca şi în altă parte călugăriţa, el face obiectul mai multor superstiţii. Trece, printre altele, drept purtător de deochi. Este gonit şi evitat.

[1] Vezi bibliografia în W. E. China, *loc. cit.*, pp. L—LII.

Indienii îl numesc *jacarenam-boya*, cap de *jacare* (aligator, în guarani) și-l socotesc în stare să producă răni groaznice. Ei sînt convinși că este extrem de veninos și se tem de el cel mai mult cînd, în amurg, zboară descriind cercuri largi.[1] Ei povestesc că un fulgor, țîșnind din pădure, a atacat o barcă cu nouă persoane. Opt dintre acestea muriră. Doar cîrmaciul se salvă aruncîndu-se în rîu.[2] El avusese, bănuiesc, buna idee să prefere aligatorii vii sufletelor lor zburătoare și zgomotoase.

În Europa, unde se pare totuși că nu există decît rare exemplare din această insectă, și toate în muzee, la colecționari sau la negustori, permanența controverselor asupra pretinsei luminozități arată destul interesul anormal pe care-l suscită. Victor Hugo, într-un mod semnificativ, face din el un fel de simbol în *Ce que dit la Bouche d'Ombre :*

Cine știe ce luminează, seara, fulgorul,
Ființă în care urîțenia se preface în lumină ?

Mai mult, el îl asociază demoniacei mandragore. Faptul e cu atît mai remarcabil cu cît, în afară de cercurile savante direct interesate, se pare că existența insectei de la antipozi nu era cunoscută de multă lume. Aluzia lui Hugo este surprinzătoare, și se vede că animalul, prin cine știe ce caracter excepțional, poate să rețină de la început atenția profanului.

Aceasta-i situația. Protuberanța cefalică a fulgorului reprezintă — cu o precizie demnă de notat — un cap de aligator. Culoarea și relieful se unesc pentru a desena dinții înfiorători ai unei fălci formidabile. O arcadă enormă protejează un fel de ochi globulos, unde, după

[1] Francis Walker : *Entomological Magazine*, 1836, III, p. 107.
[2] H. W. Bates : *Proc. Entom. Soc. London*, 1864, p. 14. Citat de E. B. Poulton : „The terrifying appearance of *Laternaria (Fulgoridae)* founded on the most prominent features of the Alligator", *Proc. Entom. Soc. London*, 1924, pp. XLIII—XLIX.

Cott, pata albă care se zăreşte, simulează un reflex de lumină. J. W. Burchell, care a descris un exemplar, la 16 aprilie 1828, insistă asupra faptului că umflătura ochilor şi fosele nazale reproduc caracterele care permit saurianului să vadă şi să respire chiar cînd este în întregime sub apă.[1] În spatele acestui bot, pitic şi uriaş în acelaşi timp, unde toate trăsăturile sînt exagerate, aproape caricaturale, dar perfect modelate, abia se distinge capul minuscul al insectei, şi două puncte negre şi strălucitoare, cvasi-microscopice : ochii ei. Umflătura goală e de prisos. N-am putea totuşi să ne gîndim la un mimetism oarecare. Pentru ce o homopteră care trăieşte în arbori, zburînd din creangă în creangă, s-ar fi împopoţonat cu un cap de saurian de un centimetru şi jumătate ?

La această întrebare sînt posibile două răspunsuri. Primul constă în a tăgădui că protuberanţa frontală a fulgorului seamănă într-adevăr cu un cap de crocodil. Această poziţie este cea a lui L. Chopard, care, „în faţa acestei curioase combinaţii de pete date de hazard", se indignează „că se citează încă acest caz în cărţile cele mai serioase, căutînd o explicaţie într-un efect de teroare provocat de o amintire brusc evocată".[2] Ar fi vorba astfel de o simplă iluzie, datorată unei imaginaţii omeneşti îngăduitoare. Amănunte fără îndoială ciudate favorizează mania interpretării, dar întîlnirea lor pur fortuită — în mod obiectiv — nu reprezintă nimic. Eu trimit pe fiecare la fotografia fulgorului.[3] Mi se pare

---

[1] E. B. Poulton, *loc. cit.*, p. XLIV.

[2] L. Chopard, *op. cit.*, p. 245.

[3] În *Illustrated London News* din 5 aprilie 1924, clişeu de naturalistul american Paul Griswold Hawes ; în articolul citat al lui E. B. Poulton : *Proc. Entom. Soc. London*, 1924, fig. 1—4 : *Laternaria servillei*, aligator exagerat şi deformat ; fig. 5—8 : *Laternaria lucifera*, mai mic, dar cu asemănare perfectă şi necaricaturală ; în *Nouvelle Revue Française*, oct. 1957, nr. 58, clişeu de prof. Séguy pentru a ilustra articolul meu „Le Masque" (pp. 625—642) ; în *Endeavour*, oct. 1959, vol. XVIII, nr. 72, p. 203, fig. 18, clişeu în culori, dar neclar, al profesorului John

că se acordă imaginației, în această împrejurare, o importanță prea mare. Elementele de asemănare nu sînt astfel decît din cauza distribuției lor reciproce. Izolate sau dispuse altfel, pe bună dreptate ai deveni fantezist luîndu-le drept ochi sau dinți, așa cum îți place să descoperi diferite forme în nori. Dar, într-un caz particular, totul se adaptează și se compune ca piesele de *puzzle*. Sînt de acord că asemănarea este absurdă, este scandaloasă, dar nici nu pot, pentru a evita scandalul, să tăgăduiesc evidența ei.

Am ajuns la al doilea răspuns. Fulgorii, independent de masca lor de saurian, sînt, incontestabil, insecte mimetice. Aripile lor superioare sînt acoperite de desene nuanțate în camaieu care le fac să fie confundate cu trunchiul arborilor *simaruba* pe care stau de preferință. Din abdomenul lor ies floconi ceroși care îi fac invizibili printre mușchi, licheni și neregularitățile scoarței. Totodată pe aripile inferioare, invizibile în stare de repaos, se rotunjesc largi oceli. Animalul este pregătit să sperie inamicul cu ajutorul tacticii obișnuite. Asemenea omizilor și sfincșilor, el nu se ascunde cu atîta grijă decît pentru a înfricoșa mai bine pe urmă.

Resursă suplimentară, botul de crocodil completează acțiunea ocelilor. Dimensiunile sale reduse nu ne împiedică să afirmăm că el constituie un instrument de groază. E foarte posibil ca el să îngrozească efectiv maimuțele, declanșînd în ele reflexul fricii de crocodil, ale căror victime ele sînt în mod frecvent. Să ne amintim că aceasta este ipoteza lui G. M. Henry, formulată cu privire la crisalida de *Dysphania palmyra*, dar imediat aplicată de el fulgorului.

Ipoteza a fost apărată de E. B. Poulton, care citează omizile-șerpi, cum sînt cele de *Choerocampa elpe-*

Haywood (Oxford), ilustrînd articolul lui H. B. D. Kettlewell, care recunoaște fulgorului „repertoriul de mijloace de apărare cel mai întins" (p. 209): a) aparență criptică: b) mască înfiorătoare; c) secreția unei ceri dezagreabile; d) oceli secundari.

nor, experiențele lui G. A. K. Marshall, soluția propusă de Henry. Dificultatea (una din dificultăți este atunci diferența de treaptă : se știe de la Shelford că unele maimuțe, poate insectivore, cad frecvent pradă crocodililor, dar de aici pînă la a-i confunda pe aceștia cu diverși greieri, încercarea este exagerată. Pentru a reduce însemnătatea obiecției, Poulton face eforturi destul de zadarnice de a arăta că animalele sînt mai sensibile la aparență decît la dimensiune. El citează cîinele său puternic excitat de un cățel de porțelan înalt de cîțiva centimetri.[1]

Dacă admitem că disproporția are mai puțină valoare decît pare, chestiunea nu este rezolvată numai cu atît. Nimeni, după cîte știu, n-a verificat vreodată dacă maimuțele sînt sau nu înfricoșate de fulgori, deși experiența a fost reclamată cu insistență de către Vignon, tocmai pentru a confirma sau infirma presupunerea lui Henry. Cît despre mine, tare mă îndoiesc de această spaimă presupusă pentru a susține cauza. Dacă ar fi constatată, adevărul ei nu ar face decît să complice misterul. Ar trebui într-adevăr să ne închipuim că în epoca în care formele insectelor s-au stabilit definitiv, ele însele, o finalitate lucidă sau oarba chimie organică să se fi inspirat de la gura crocodilului pentru a modela după asemănarea lui un bot gol pe dinăuntru, în ideea că un asemenea simulacru ar putea pune pe fugă maimuțele. Presupunerea este pur și simplu delirantă.

Aș avansa alta, mai puțin aventuroasă. Așa cum moravurile călugăriței corespund unui mit omenesc, cum structurile radiolarilor sînt platoniciene, tot așa *repertoriul de aparențe terifiante* este limitat și valabil pentru toate ființele. Masca fulgorului *nu imită* un bot de crocodil. Ea ne dă o variantă la scara insectelor, la fel de magică și la fel de goală de conținut dealtfel ca și coarnele oryctului, maxilarul rădașcei sau cleștii dynastului-Hercule. Nu e vorba de o replică, ci de un original

[1] E. B. Poulton, *loc. cit.*, pp. XLVII—XLVIII.

la fel de străvechi ca și capul crocodilului. Acesta-i apare omului drept model, numai pentru că îl cunoaște mai de demult și pentru că îi este mai familiar, poate de asemenea și pentru că este mai mare. Dacă savanții ar fi cunoscut fulgorul înaintea crocodilului; dacă fulgorul ar fi fost răspîndit și crocodilul rar; dacă fulgorul ar fi fost uriaș și crocodilul pipernicit, problema ar fi fost inversă. Ne-am fi întrebat pentru ce rațiune de neînțeles crocodilul putea să imite atît de bine fulgorul. Rămîne similitudinea de aspect. Aici ipoteza îmi apare mie însumi extravagantă, cel puțin în stadiul actual al cunoștințelor. Bănuiesc că cele două efigii sînt independente și totuși omologe, că ele coincid în mod autentic și că nici una nu datorează nimic celeilalte. Insinuez că amîndouă sînt totodată autonome și înrudite. Sugerez că tiparele și arhetipurile de care dispune natura sînt în număr finit. Vreau să spun că o oarecare inerție sau o oarecare avariție, dacă nimic n-o împiedică, economisește spontan numărul de modele, inclusiv cel al măștilor terifiante.

*

Alegerea mea e făcută. Dacă nu era decît protuberanța fulgorului, dacă nu erau decît excrescențele uriașe ale homopterelor, dacă nu erau decît armele iluzorii ale scarabeilor, dacă nu erau ocelii, aș fi ezitat și m-aș fi raliat poate tezei, puțin satisfăcătoare totuși, că acestea sînt simple capricii ale naturii. Dar există ocelul și funcția perfect judicioasă a ocelului. Există falsul și folosirea falsului. Dealtfel, o folosire eficientă. Insecta se comportă net ca un *vrăjitor*, purtător de mască și știind să se folosească de ea. Frica este un sentiment destul de răspîndit în natură pentru a nu mă teme să văd în ea rațiunea de a fi a atîtor pretinse ornamente și a atîtor mimici.

Prin urmare, încetez să mai cred în hazard și în convergențe. M-am hotărît. Vorbesc cu hotărîre de *masca*

fulgorului. Pentru ultima dată, constat aceeași opoziție între lumea insectelor și cea a omului: „masca", imuabilă, sculptată pentru totdeauna în morfologia speciei, și fragilul simulacru exterior și mobil, cu care cel care oficiază își acoperă fața în clipa simulării. Dar efectul căutat este același — iar mijloacele de a-l obține, simetrice.

Hugh Cott, la sfîrșitul lucrării sale, a rezervat o rubrică specială [1] pentru ceea ce numește „disimularea corpului în spatele unei măști". El adună aici mai multe exemple de myrmecomorfism, printre care acela — probabil iluzoriu — al speciei *Heteronotus trinodosus*. Mai ales, el citează păianjenul, descris de Bristowe și de Hingston, care se ascunde sub cadavrul unei furnici și care imită în același timp mersul săltat și întrerupt al insectei. Desigur, s-ar putea crede că a fost sesizată pe viu o incontestabilă activitate de deghizare, o autentică recurgere la mască. Totuși, mă privez fără ezitare de un argument care pare la început atît de prețios. Vreau ca masca să fie organică la insectă — păianjenul dealtfel nu este insectă — și să facă parte din corpul său — în timp ce este un simplu accesoriu mobil la om, care o pune sau o scoate după plac. Numai cu acest preț și din cauza contrastului însuși, concordanța este riguroasă.

5. Concluzie

Fie că e vorba de moravurile călugăriței, de estetica aripilor fluturelui, de camuflajele hipertelice la fasme și acridieni, de oceli (și de spasmele care subliniază efectul lor), în sfîrșit, de masca fulgorului, problema nu se schimbă. Fiecare din aceste date corespunde în cazul omului unei obsesii oarecare, unui mit oarecare, unei credințe oarecare sau unei purtări irațională și imperioase. E timpul să amintim aici că oameni și insecte (unele

[1] H. B. Cott, *op. cit.*, p. 409.

insecte) constituie cele două feluri de fiinţe vii care cunosc ciudatul privilegiu de a forma societăţi. Şi aceste societăţi prezintă la rîndul lor acelaşi inevitabil contrast între automatism şi libertate ; între fixitate, repetiţie veşnică şi invenţie, fluiditatea istoriei. De o parte, înscrierea în organism a fiecărei soluţii încercate, o modificare a corpului valabilă pentru mii de secole, perfecţionarea organului, a antenelor, a palpilor, a ochilor în faţete, fără să mai socotim infailibilitatea cvasi-somnambulică a instinctului. De alta, capacitatea de a crea unelte (la început) rudimentare, arme (la început), nesatisfăcătoare, veşminte stînjenitoare care nu fac parte din corp (cum se întîmplă cu carapacea sau lîna, care sînt armuri sau blănuri cu neputinţă de lepădat) ; urmează maşinile de fabricat arme, unelte sau îmbrăcăminte ; în continuare, maşinile complexe pentru fabricarea maşinilor mai simple. Această facultate, capabilă să se dezvolte la infinit, implică încercarea, greşeala şi îndreptarea greşelii. Ea inaugurează, în acelaşi timp, o libertate decisivă. Presupune un limbaj imprecis, ambiguu, care invită la interpretări greşite, nu un sistem de semnale univoce, cum e cel care compune codul limitat la virajele şi coregrafiile inexorabile, numite abuziv *limbajul* albinelor, în virtutea unei necunoaşteri radicale a naturii confuze a limbajului, dar de asemenea în semn de omagiu adus unei irecuzabile similitudini funcţionale. Ea recuză castele invariabile ale furnicilor, ale termitelor, cu reginele lor, soldaţii lor, lucrătoarele lor cu destin pecetluit prin anatomie. Ea permite, cere speculaţii matematice care inventează hiperspaţii, volume abstracte, inimaginabile, dacă nu de neconceput, deduse dintr-un joc rafinat, liber, de simboluri arbitrare. Ea nu se acomodează cu geometria implacabil şi exclusiv hexagonală a fagurelui de miere, nici chiar cu geometria complexă, dar nu mai puţin fixă a radiolarilor ; ea presupune o istorie a picturii, cu perioade de avînt şi de cădere, de reuşite şi de eşecuri, nu perfecţia imobilă pentru totdeauna a aripilor fluturelui. Presupune mituri,

fantasme, poate coşmaruri, nu comportamente irezistibile, fatalităţi fără opţiune. Implică, în sfîrşit, individul, mai liber şi mai fecund decît specia. Conştiinţa, care creează în exterior şi nu în organismul care o suportă, a încetat — fără îndoială — să mai fie infailibilă şi somnambulă. Ezită, tatonează. Acesta e poate preţul pe care a trebuit să-l plătească pentru a începe să existe. Desigur, nu încetează de a interpreta aceleaşi scheme tenace şi misterioase care ghidează micul popor articulat. Totuşi, în limite pe care ea învaţă să le cunoască, şi poate să le extindă, această fantezie stîngace este liberă. Şi creează.

*

Mă opresc. Întrerup aventuroasa, himerica construcţie. Revin la cercetări precise, practicabile. Visător şi nostalgic, compar încă o clipă, în închipuire, măştile vrăjitorilor din junglă şi protuberanţa frontală a fulgorului, aproape la fel de mare ca el, capul scobit de saurian de neconceput, mic şi umflat în acelaşi timp, cu ochi globulari, nenaturali, sub o arcadă puternică, nu mai puţin înşelătoare, cu un simulacru de maxilar care nu poate nimic muşca, punga absolut goală şi totuşi exagerată pe care o absurdă hemipteră o plimbă, fără măcar să o ştie, din noaptea timpurilor geologice, dinaintea adevăratului său chip.

Nu e totuşi decît o singură natură. Reuşita omului — dizgraţia sa ? — este poate aceea de a fi introdus un pic de joc în acest imens angrenaj.

DE LA FEERIE LA *SCIENCE-FICTION*

IMAGINEA FANTASTICĂ

Basmele, povestirile fantastice după moda secolului al XIX-lea, dezvoltarea actuală a ceea ce numim *science-fiction*, par tot atîtea porți larg deschise fanteziei celei mai arbitrare. Nici un obstacol, nici o limită nu pare să frîneze capriciile imaginației. Avem impresia că, de fiecare dată, aceasta își rezervă un domeniu în care poate să-și permită orice.

Totuși este limpede că feeriile se aseamănă, dar se deosebesc de povestirile fantastice; că acestea, la rîndul lor, par a fi înrudite, ceea ce le face să se opună în același timp feeriilor ca și povestirilor științifico-fantastice: și că acestea din urmă se aseamănă între ele. În fiecare caz există supranatural și miraculos. Dar minunile nu sînt identice, nici miracolele nu pot fi schimbate între ele. Astfel încît libertatea de invenție nu este poate atît de extinsă pe cît se presupunea la început.

Dacă n-ar exista China și Japonia, mi-ar fi ușor să afirm că fantasticul de groază apare ca o invenție absolută și relativ tardivă a literaturii savante. Mai mult, în China și în Japonia, povestirile de groază, chiar dacă sînt de obicei prezentate ca tradiționale și de origine populară, au fost totuși de atîtea ori modificate și rescrise de către autori foarte conștienți de resursele artei lor, încît, fără îndoială, nu rămîne mare lucru din naivitatea primitivă a acestora, nici măcar din vechea lor atmosferă. În afară de aceasta, ei aduc în scenă

fantome și vampiri și nu gnomi sau zîne. Văd aici o diferență capitală, pînă într-acolo încît mă întreb dacă nu cumva un astfel de contrast nu ne ajută să precizăm limitele proprii ale fantasticului. Căci, în sfîrșit, poate părea foarte ciudat ca o fantomă să fie considerată ca făcînd parte din universul fantastic, în vreme ce un căpcăun sau un spiriduș, creaturi nu mai puțin supranaturale, țin de simpla feerie.

Este important să facem o distincție între aceste noțiuni apropiate și prea adesea confundate. Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău și fără a-i distruge coerența. Fantasticul, dimpotrivă, vădește un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă în lumea reală. Altfel spus, lumea feerică și lumea reală se întrepătrund fără contrast sau conflict. Ele se supun, fără îndoială, unor legi diferite. Ființele care le locuiesc sînt departe de a dispune de puteri identice. Unele sînt atotputernice, altele aproape dezarmate. Dar ele se întîlnesc aproape fără surpriză și în mod sigur fără altă spaimă decît aceea, foarte naturală, care cuprinde pe pipernicit în fața unui colos. Un om curajos poate combate și învinge un balaur scuipînd flăcări sau orice gigant monstruos. El poate să-i facă să piară. Dar vitejia sa nu-i servește la nimic în fața unei fantome, chiar dacă ar socoti-o binevoitoare. Căci fantoma vine de dincolo de moarte. În acest fel, odată cu fantasticul apare o nouă derută, o panică necunoscută. E bine să-i desprindem caracterele și consecințele prin opoziție cu cele ale feeriei.

Basmul se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine și în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimîntător, nici chiar uimitor, pentru că el constituie substanța însăși a acestui univers, legea sa, climatul său. El nu violează nici o armonie : face parte

din lucruri, este ordinea sau mai curînd absența de ordine a lucrurilor.

Universul miraculosului este în mod natural populat de balauri, de licorni și de zîne ; aici miracolele și metamorfozele sînt continue ; bagheta magică este folosită mereu : talismanele, geniile, elfii și animalele recunoscătoare abundă ; zînele bune împlinesc, într-o clipă, dorințele orfanelor merituoase. În rest, această lume fermecată este armonioasă, fără contradicții, totuși fertilă în peripeții căci și ea cunoaște lupta dintre bine și rău : există și spirite și zîne rele. Dar odată acceptate proprietățile singulare ale acestei supranaturi, totul rămîne aici extrem de omogen.

În schimb, în fantastic, supranaturalul apare ca o ruptură a coerenței universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, amenințătoare, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate pînă atunci riguroase și imuabile. Este Imposibilul, survenit pe neașteptate într-o lume din care imposibilul este izgonit prin definiție.

De unde o a doua și nu mai puțin decisivă deosebire : în timp ce basmele au în mod intenționat un deznodămînt fericit, povestirile fantastice se desfășoară într-un climat de groază și se termină aproape inevitabil printr-un eveniment sinistru care provoacă moartea, dispariția sau damnațiunea eroului. Apoi armonia lumii își reia drepturile. Și aceasta, pentru că fantasticul este posterior feeriei și, ca să spunem așa, o înlocuiește. El nu putea apărea decît după triumful concepției științifice a unei ordini raționale și necesare a fenomenelor, după recunoașterea unui determinism strict în înlănțuirea cauzelor și efectelor. Într-un cuvînt, el se naște în momentul în care fiecare este mai mult sau mai puțin convins de imposibilitatea miracolelor. Dacă de aici înainte miracolul îngrozește, aceasta se datorește faptului că știința îl proscrie și că îl face inadmisibil,

înspăimîntător. Şi misterios : n-a fost subliniat îndeajuns faptul că feeria, în măsura în care era feerie, excludea misterul.

Trebuie să remarcăm într-adevăr că fantasticul n-are nici un sens într-un univers miraculos. Este chiar de neconceput. Într-o lume de miracole, extraordinarul îşi pierde puterea. El nu sperie decît dacă rupe sau discreditează o ordine imuabilă, inflexibilă, pe care nimic în nici un caz n-ar putea s-o modifice şi care pare garanţia însăşi a raţiunii. Un singur exemplu în acest sens ne oferă demonstraţia imediată, decisivă. Povestirea lui W. W. Jacobs, *Laba de maimuţă*, poate să apară mai curînd ca o variantă tragică a istorioarei populare *Trei dorinţe*, răspîndită în toată Europa şi care este cunoscută în Franţa în versiunea clasică a lui Perrault. Un tăietor de lemne a salvat o zînă, care-i acordă drept recompensă realizarea imediată a trei dorinţe la alegere. Iată-l uimit şi, împreună cu soţia sa, în căutarea a trei dorinţe cît mai profitabile cu putinţă. Din zăpăceală, în faţa micii bucăţi de carne care îi este servită la masă, el doreşte cu voce tare un caltaboş afumat, care apare imediat în farfurie. O dorinţă pierdută. Soţia, iritată, cere ca de îndată caltaboşul să se lipească de nasul ţăranului neprevăzător, ceea ce se petrece fără întîrziere. A doua dorinţă este la rîndul ei risipită şi nu mai există o altă posibilitate decît de a o utiliza pe a treia pentru a scăpa pe nenorocitul tăietor de lemne de caltaboşul care îl desfigurează.

În povestirea lui Jacobs, o pereche de paşnici şi fericiţi pensionari este pusă în situaţia de a-şi exprima trei dorinţe, tocmai într-un moment în care n-au nimic foarte urgent sau într-adevăr important de dorit. Mai întîi ei se hotărăsc să ceară o mie de lire, pentru a plăti ipoteca asupra căsuţei lor. Ei o au a doua zi, dar această sumă reprezintă îndemnizaţia plătită de uzina în care unicul lor fiu tocmai fusese victima unui acci-

dent mortal. Trei luni mai tîrziu, mama, nebună de durere, cere întoarcerea fiului ei și fantoma vine fără întîrziere să bată la poartă. Ultima dorință nu mai poate servi decît la întoarcerea fantomei în neantul ei.

Structura celor două povestiri este absolut paralelă. Totuși, privind de aproape, nu există între ele numai diferența dintre hazliu și atroce. Un contrast fundamental opune condițiile înseși ale uneia și celeilalte aventuri. Trei miracole care violează ordinea naturală a lucrurilor, jalonează decepția țăranilor în povestirea populară. În nuvela lui Jacobs, influența talismanului fantastic, laba de maimuță, care guvernează desfășurarea faptelor, nu este lizibilă decît într-o înlănțuire, percepută ca ineluctabilă, de cauze care rămîn totuși echivoce și de consecințe care rămîn ambigue. Cele trei dorințe sînt împlinite fără ruptură manifestă a ordinii lumii, căci nu se întîmplă nimic care s-o contrazică în mod expres. Un accident într-o uzină, acordarea unui ajutor bănesc, bătăile în poarta unei case în timpul nopții, dispariția unui musafir imposibil; totul se explică fără îndoială prin puterea malefică a labei de maimuță. Dar cine n-ar pătrunde secretul, cine ar omite puterea relicvei fatale, n-ar remarca în dramă decît coincidențele și autosugestia. Totuși, în legile imuabile ale universului cotidian s-a produs o fisură minusculă, imperceptibilă, îndoielnică, suficientă însă pentru a da liberă trecere groazei.

Fantasticul presupune soliditatea lumii reale, dar aceasta pentru a o devasta mai ușor. La momentul dat, contrar oricărei posibilități sau verosimilități, pe peretele cel mai sigur, ca odinioară la monarhul din Babilon, apare semnătura de fosfor. Atunci certitudinile cele mai stabile se clatină și groaza se instalează. Evenimentul esențial al fantasticului este Vedenia: ceea ce nu se poate întîmpla și care se produce totuși, într-un punct și la un moment dat, în mijlocul unui univers perfect

reperat şi de unde misterul era socotit pentru totdeauna exclus. Totul pare ca azi şi ca ieri : liniştit, banal, fără nimic insolit şi iată că încetul cu încetul se insinuează sau că, deodată, se manifestă inadmisibilul.

*

E timpul, cred eu, să rezumăm aceste analize destinate să ne permită distincţia, fără echivoc, între miraculos şi fantastic. Feeria este o povestire situată de la început în universul fictiv al vrăjitorilor şi spiritelor. Primele cuvinte din prima frază sînt deja un avertisment : În vremea aceea sau a fost odată... Iată de ce zînele şi căpcăunii n-ar putea să neliniştească pe cineva. Imaginaţia îi exilează la origini, într-o lume îndepărtată, fluidă, etanşă, fără vreun raport sau vreo legătură cu realitatea de azi, în care nimeni nu încearcă să ne facă să credem că ei ar putea pătrunde. Se înţelege, de asemenea, că acestea sînt invenţii pentru a distra sau speria copiii. Nimic mai limpede : nici o neînţelegere. Adică, prin definiţie, nici un adult rezonabil nu crede în zîne sau în vrăjitori. Dealtfel, de ce ne-am teme ? Ei sînt binefăcători.

Deosebirea apare uimitoare, de îndată ce este vorba de fantome sau de vampiri. Cert, aceştia sînt tot fiinţe ale imaginaţiei, dar de data aceasta imaginaţia nu-i situează într-o lume ea însăşi imaginară, ca şi-i reprezintă ca putînd pătrunde oricînd în lumea reală ; ba mai mult, pătrunderi de neînţeles, inexplicabile şi invariabil funeste. Ea concepe aceste fiinţe nu izolate, în Broceliande şi Walpurgii, ci traversînd zidurile castelelor închiriate în prezenţa notarului şi cu oglinzile cumpărate în sala de licitaţii sau la un comerciant de cartier, şi a căror provenienţă rămîne astfel nesigură.[1] Cu

[1] În mod corelativ, nu este vorba niciodată de locuinţe ieftine sau de oglinzi cumpărate în marile magazine : fantasticul nu se împacă cu fabricarea în serie, anonimă şi interschimbabilă. Misterul trebuie să se găsească la început.

mîinile lor transparente, ele duc la gura invizibilă paharul cu apă pe care infirmiera l-a pus la căpătîiul bolnavului. Paşii grei ai statuii de bronz sau de marmură zgîlţîie scara. O fîşie de spaţiu este făcută să dispară pe neaşteptate, iar călătorul nu mai regăseşte dimineaţa camera în care a dormit în timpul nopţii ; peretele este neted şi sună a plin. Nu se află nici o cameră în acest loc şi nici n-a fost vreodată. Timpul se dedublează, se multiplică sau încremeneşte. Trebuie să trăieşti de două ori, de zece ori aceeaşi oroare, în fiecare dimineaţă, zi după zi. Efemeridele, ziarele, ştampilele poştei repetă aceeaşi dată necruţătoare.

Cadrul fantasticului nu este pădurea vrăjită a Frumoasei din Pădurea Adormită, ci sumbrul univers administrativ al societăţii contemporane. Transpusă în Evul Mediu sau în Antichitate, o povestire fantastică şi-ar pierde din forţă. Şi aceasta, pentru că supranaturalul ar fi aici, dacă pot să spun, mai natural.

Proba contrarie ar consta în transportarea în banalitatea contemporană a miracolelor glumeţe şi binevoitoare ale zînelor în loc de a asigura năvălirea fantomelor malefice. O nuvelă americană recentă, foarte apropiată de povestirea *Trei Dorinţe*, deşi nu conţine decît două, dar în care una o anulează pe cealaltă, aşa cum se cere, ne permite să ne reprezentăm atmosfera care rezultă din aceasta. Ea este foarte diferită de cea a povestirii populare şi a povestirii propriu-zis fantastice.[1] Într-un mic oraş din Arizona, departe de orice ocean, un paznic găseşte în zori, în piscina municipală pustie, pe care tocmai o golea, o balenă inexplicabilă respirînd zgomotos pe nări, într-un miros de mare şi de varec. Mai întîi, nu-şi crede ochilor, dar mai apoi este obligat să cedeze în faţa evidenţei. Aleargă să caute martori.

[1] Walter S. Tevis, *Far from home*, 1962 ; în franceză : „La baleine dans la piscine", *Fiction*, nr. 120, nov. 1963, pp. 107—110.

Cînd aceştia sosesc, balena a dispărut, iar paznicul ar fi putut crede că a visat dacă n-ar mai fi existat încă *„mirosul de iarbă-de-mare, o duhoare sălcie şi, în piscină chiar, ghirlande de alge brune care pluteau la suprafaţa apei îngălbenite, departe de oceanul de unde fuseseră aduse.“* Un copil care urmărise balena cu pasiune, a părăsit de asemenea piscina. El reuşise să captureze o zînă pe care o închisese într-un sac de hîrtie. El o constrîngea astfel să-i îndeplinească toate dorinţele. Or, cea mai mare dorinţă a lui fusese să vadă o dată o balenă vie. Intervenţia magică n-a fost decît un episod. Lumea îşi regăseşte imediat şi fără tragedie starea anterioară, la fel ca în povestirea *Trei Dorinţe*.

O zînă şi puterile ei, chiar introduse într-un decor modern, rămîn totuşi miracole. Ele nu sînt suficiente pentru a suscita fiorul fantasticului. Ele nu provoacă decît o surpriză hazlie, care provine din incongruitatea scenei şi a personajului principal, pe care se bazează totul şi pe care-l ştim incompatibil cu cadrul în care se mişcă şi care nu este al timpului său. Contradicţia este amuzantă dar nu înspăimîntătoare, pentru că nu exprimă la nici un grad umbra şi intervenţia morţii şi a lumii de dincolo, căile lor ascunse sau brutale şi mai ales pătrunderea lor dramatică într-un univers care le exclude. E vorba de o fantezie declarată, de un anacronism care se declară de bună voie, şi nu de o fatalitate ambiguă, răutăcioasă, ca în nuvela lui Jacobs, în care moartea fiului rămîne singurul rezultat.

Povestirile care au ca temă irupţia supranaturalului în banal sînt departe de a se baza în mod uniform pe un *parti pris* la fel de net. Adesea, autorul nu merge pînă la capătul scandalului şi, printr-un artificiu, resoarbe fantasticul în momentul încheierii povestirii. Voi enumera mai multe subterfugii utilizate în mod curent.

În primul rînd, se întîmplă ca evenimentul fantastic să nu fie decît aparent supranatural. Nu era vorba decît de o înscenare concepută pentru a speria pe erou. O mașinărie subtilă, demontată la sfîrșit, spune cititorului că aparițiile sinistre aveau la origine stratageme cu totul și cu totul omenești. Acest lucru este numit „supranaturalul explicat". *Castelul din Carpați* de Jules Verne oferă în acest sens o viziune mai modernă decît romanele negre în care Miss Radcliffe și Hugh Walpole abuzează de procedeu cu o monotonie ingenioasă. E remarcabil faptul că epilogul, care ar trebui să uimească prin rafinamentul invenției, nu rareori decepționează. Cititorul acceptase ideea unei fantome, iar gîndul acesta îl făcuse să se înfioare. Dacă i se anunță apoi că strigoiul nu era decît un figurant îmbrăcat în giulgiu și zornăind lanțuri, el apreciază gluma ca ridicolă și puerilă. El nu iartă faptul că a fost făcut să tremure pentru atîta lucru.

O decepție analogă este obținută prin povestirile cu peripeții derutante și ale căror ultime rînduri arată că este vorba de un vis, de o halucinație sau de un delir. Această fantasmagorie prea pur psihologică dă inteligenței impresia că a fost înșelată. *Negustorul de coșciuge* de Pușkin constituie un ilustru exemplu de acest gen de capcană.

Într-o a treia specie de pseudo-fantastic, autorul recurge la o anomalie sau la o monstruozitate care transformă o specie vie. Un păianjen cît o girafă, furnici gigantice hărțuie o omenire speriată. Un capriciu al naturii sau experiențele unui savant diabolic stau la originea metamorfozelor. Erekmann-Chatrian și H. G. Wells rămîn inițiatorii neînfricați ai acestor fantezii biologice. În acest gen, prefer povestirea uruguaianului Horacio Quiroga, *Perna de puf*, pentru densitatea narațiunii, oroarea deznodămîntului, seninătatea observației finale.

Contribuţia altor ştiinţe nu s-a lăsat aşteptată. Invenţii misterioase produc la distanţă cele mai surprinzătoare efecte. Toate felurile de unde şi de raze au fost întrebuinţate cu un succes variabil. Aparate fine permit să se fure suflete, vise, emoţii. Genul nu este întotdeauna pueril: *Dr. Jekyll şi M. Hyde* e o dovadă. Este adevărat că, în acest caz, autorul nu insistă asupra chimiei elixirului de care se serveşte eroul. Aceste extrapolări ale erudiţiei reduc limitele miraculosului extinzînd domeniul ştiinţei. Ele nu se bazează pe oroarea care provine din revelaţia Imposibilului.

O altă categorie de povestiri misterioase foloseşte datele ştiinţelor psihice: telepatia, spiritismul, levitaţia, ectoplasmele, visele prevestitoare etc. Ca manifestări ale *lumii de dincolo* s-ar părea că fenomenele de acest fel trebuie să intre fără nici o rezervă în domeniul fantasticului. Aşa ar fi efectiv dacă autorii, în general, nu ar dovedi credinţă în evenimentele pe care le relatează. Dar felul uşor pedant de a le prezenta, certitudinea pe care o proclamă că aceste fenomene aparţin ştiinţei şi că aceasta le va studia într-o zi, le plasează pe un cu totul alt plan şi, departe de a face din ele o cursă pentru imaginaţie, le înfăţişează unui spirit preventiv, neîncrezător şi gata oricînd să sesizeze cel mai mic pretext de a contesta.

Trebuie să evităm aici o neînţelegere primejdioasă. Povestirile fantastice n-au niciodată drept obiect acreditarea ocultului şi a fantomelor. Convingerea, prozelitismul adepţilor nu face decît să exacerbeze spiritul critic al cititorului. Literatura fantastică se situează de la început pe planul ficţiunii pure. Ea este mai întîi un *joc* cu frica. Probabil că e chiar necesar ca scriitorii care aduc în scenă fantomele să nu creadă în spectrele pe care le inventează.

A recurge la ficţiune înseamnă, în primul rînd, a renunţa la convingere şi a nu ne da noi înşine drept martori. Admit totuşi că problema rămîne deschisă. Anu-

mite naraţiuni impresionante ale lui Sir Arthur Conan Doyle demonstrează că un scriitor abil poate încerca cu succes să-l facă pe cititor să-i împărtăşească credulitatea încăpăţînată. Puţin contează dealtfel că ei continuă să nu creadă: se neliniştesc, cel puţin. În ultimă instanţă naivitatea autorului este aceea care pregăteşte la cei mai puţin încrezători posibilitatea spaimei voluptuoase, în care rezidă farmecul poveştilor cu fantome.

*

Ţinînd seama de rezervele pe care le-am avut mai înainte pentru China şi Japonia, este tentant să avansăm ipoteza că doar culturile care au ajuns la conceperea unei ordini constante, obiective şi imuabile a fenomenelor au putut să dea naştere, prin contrast, formei particulare de imaginaţie care se complace să cotrazică tocmai o atît de perfectă armonie: spaima supranaturală. Dar nu tocmai China şi Japonia au cunoscut, într-un anumit fel, noţiunea unei ordini fixe şi inevitabile a cauzelor şi efectelor? În alte părţi unde feeria domină, totul este miracol sau prevestire de miracol. Spaima care provine din violarea legilor naturale nu-şi are aici locul. Căci nu există încă legi naturale destul de fixe şi destul de bine definite pentru ca fenomenul care le neagă să provoace vreun fel de panică mentală. Fantasticul, insist asupra acestui lucru, este pretutindeni posterior imaginii unei lumi fără miracol, supusă unei cauzalităţi riguroase.

În Europa, el este contemporan cu romantismul. În orice caz, el nu apare deloc înainte de sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi ca o compensaţie a unui exces de raţionalism. Evul Mediu care se scaldă în miraculos, nu ştie să dea vrăjitoriilor şi farmecelor sale tensiunea necesară, înaltul grad de angoasă indispensabilă fiorului viitor. Melusine şi Merlin, Satana şi Belzebut sînt echivalenţii lui Circe şi Iblis. Ei nu prevestesc nici pe Hoff-

mann, nici pe Edgar Poe. Ei locuiesc într-un univers feeric. Nu forțează intrarea într-o lume în care Bizarul este interzis.

Dimpotrivă, încă din 1704, în legătură cu măștile de ceară, Saint-Simon oferă o prefigurare certă a fantasticului pur. Iată scurtul pasaj din *Memoriile* sale care, după mine, merită să marcheze un moment important în istoria fantasticului modern, cam în aceeași manieră în care Zadig o face pentru istoria romanului polițist.

„Bouligneux, locotenent-general, și Wartigny, mareșal de luptă, au fost uciși la Verue ; doi oameni de mare valoare, dar cu totul și cu totul neobișnuiți. S-au făcut, în iarna precedentă, mai multe măști din ceară ale persoanelor de la curte, aidoma, pe care le purtau sub alte măști, în așa fel încît scoțîndu-și masca te înșelai luînd a doua mască drept față, pe cînd era vorba doar de o mască adevărată de cu totul alt fel ; s-au amuzat mult pe seama acestei glume. În iarna aceasta, s-a încercat aceeași distracție. Surpriza a fost mare cînd toate aceste măști naturale au fost găsite proaspete și la fel cum le strînseseră după carnaval, în afară de cele ale lui Bouligneux și Wartigny care, conservînd perfecta lor asemănare, aveau paloarea și trăsăturile persoanelor care tocmai muriseră. Ele au fost purtate astfel la un bal, și au provocat atîta oroare, încît s-a încercat să le dreagă cu fard, dar fardul se ștergea într-o clipă, iar trăsăturile nu s-au putut retuşa. Aceasta mi s-a părut un lucru atît de extraordinar, încît l-am crezut demn de a fi povestit, dar m-aș fi abținut dacă întreaga curte n-ar fi fost, ca și mine, martoră și extrem de surprinsă, și de mai multe ori, de această stranie ciudățenie. În cele din urmă, cele două măști au fost aruncate". [1]

Saint-Simon se mărginește să garanteze autenticitatea faptelor. Nu le dă nici o explicație. Coincidență sau

[1] *Mémoires* de Saint-Simon, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, cap. XXIV (1704), Paris, 1949, pp. 414—415.

semn prevestitor : el nu se hotărăşte. Mai multe generaţii de scriitori vor specula acest gen de ambiguitate care, lăsînd alegerea la latitudinea cititorului, îl constrînge la o responsabilitate stînjenitoare : de a nega sau de a afirma el însuşi supranaturalul. În ceea ce priveşte subiectul *Memoriilor,* Claude Farrère a scris o povestire, folosindu-se de ele, pe care, recunoscînd cinstit originea ei, a dedicat-o lui Saint-Simon. Această versiune extinsă mai mult atenuează decît dezvoltă scurtul raport al cronicarului.

Secolul luminilor sfîrşeşte, după cum se ştie, printr-o strălucită izbucnire de miraculos. Toate superstiţiile înfloresc, şi cu atît mai mult succes cu cît împrumută o oarecare aparenţă ştiinţifică. În afară de aceasta, feeriile în stil oriental sînt la modă. Pentru Franţa ajunge să citez *Le Diable Amoureux* de Cazotte şi *Rodrigue ou la Tour Enchantée* a Marchizului de Sade, pentru Anglia *Vathek* de Beckford. În Germania, Goethe scrie mai multe nuvele alegorice, în care un nemilos simbolism masonic sau *rose-croix* determină cele mai mici detalii. Povestirea pur fantastică se desprinde destul de lent din acest exces de miracole şi de parabole. Totuşi, rar se iveşte un asemenea sincronism în voga unui gen literar atît de precis. Hoffmann se naşte în 1778 ; în 1809 se nasc Poe şi Gogol. Între aceste două date se nasc William Austin (1778), Achim von Arnim (1781), Charles Robert Maturin (1782), Washington Irving (1785), Balzac (1799), Hawthorne (1803) şi Merimée (1805), adică toţi marii maeştri ai genului. Dickens (1812), Sheridan le Fanu (1814) şi Alexei Tolstoi (1817) îi urmează îndeaproape. Din Rusia pînă în Pensylvania, în Irlanda şi în Anglia ca şi în Germania şi Franţa, adică pe tot întinsul culturii occidentale, excepţînd Mediterana, pe cele două coaste ale Atlanticului, într-un interval de 30 de ani, aproximativ de la 1820 la 1850, acest gen inedit dă capodoperele sale.

Cum se întîmplă adesea, lovitura de încercare a fost o lovitură de maestru : mă refer la *Manuscrisul găsit la Saragosa,* scris în franceză de contele Potocki. Prima parte a fost tipărită la St. Petersburg în 1804, într-un foarte mic număr de exemplare, în așa măsură încît tirajul n-a depășit niciodată stadiul de copie. În ciuda publicării la Paris, în 1813, a părții a doua a lucrării, și reeditării primei părți în anul următor sub o formă oarecum cenzurată, opera a rămas mult timp aproape necunoscută. Într-atît încît se pare că nimeni n-a observat că una din povestirile cele mai celebre ale lui Washington Irving, *The Grand Prior of Malta,* nu este decît traducerea strict literală a unuia din episoadele lucrării lui Potocki. Și alții au cunoscut această sursă și s-au folosit de ea. Totuși, nici unul nu pare să fi îndrăznit să reia originalitatea fundamentală : nuvelele care compun decameronul fantastic repetă și transformă aceeași aventură stranie și imuabilă, în așa fel încît la neliniștea pe care o suscită fiecare dintre ele se adaugă un surplus de mister și de angoasă ce vine din scenariul recurent care urmărește pe eroi timp de mai multe generații.

*

Cît despre miraculosul literaturii științifico-fantastice, cînd aceasta nu e o simplă și puerilă literatură despre războiul lumilor și despre călătorii interstelare, el n-are la origine o contradicție cu datele științei, ci, dimpotrivă, o reflecție asupra puterilor și mai ales asupra problematicii sale, adică asupra paradoxurilor, aporiilor, consecințelor sale extreme sau absurde, asupra ipotezelor sale temerare care scandalizează bunul-simț, verosimilitatea, obișnuința și imaginația, nu prin efectul unei fantezii turbulente, ci prin acela al unei analize mai severe și al unei logici mai ambițioase.

Dacă lucrurile stau într-adevăr așa, elementele miraculosului, departe de a aparține nu știu cărei luxu-

rianțe creatoare acumulînd după plac elucubrații infinite, se supun de fiecare dată unei necesități ascunse, capabilă să determine dinainte diversele lor resorturi, într-un fel, fără îndoială, aproximativ, dar totodată cu o inflexibilitate sigură. Ar fi atunci posibil mai curînd să recenzăm și să explicăm aceste teme aproape obligatorii, decît să le deducem, să le numărăm, să le prevedem. Fără îndoială, ar fi nevoie aici de o inteligență supraomenească sau de rapiditatea combinatorie a mașinilor electronice, dar înseamnă deja a inversa orientarea cercetării sau a-i stabili posibilitatea, a presupune că oricărei epoci date îi corespunde un număr finit de miracole sau de tipuri de miracole imaginabile și că cea mai mare parte a lor sînt de fapt imaginate. Ele sînt ca decalcurile, ca negativele, ca matrițele a ceea ce fiecare nivel de cultură *lasă de dorit*. Anticipări și goluri, nostalgie și vise zadarnice, incompatibilități fundamentale se vor regăsi mîine, fără influență și interes, pentru că, realitatea întîlnind visul sau confirmînd teama, ele vor fi trebuit să renunțe la funcția de a amăgi orice nevoie nesatisfăcută sau de a potoli orice neliniște vie.

În felul acesta, cred eu, fantasticul a înlocuit feeria, și literatura științifico-fantastică se substituie încetul cu încetul fantasticului din secolul trecut. La prima vedere pare contradictoriu faptul că în aceste regate privilegiate, pe aceste terenuri vagi ale imaginației, aceasta nu este cu desăvîrșire liberă să fabuleze în voie, fără să existe ceva care să-i limiteze capacitatea de a inventa. A afirma că seria de fantezii posibile este *epuizabilă* contrazice opinia preconcepută. Apreciez totuși că aceasta din urmă nu reprezintă decît o idee gata făcută, născută din lene, din descurajare și totodată din lipsa unei metode sigure care să facă posibilă enumerarea totală a eventualităților previzibile. Acestea, multiple fără îndoială, nu par infinite decît prin dificultatea de a le recunoaște și de a le izola sub varietatea aparentă

a povestirilor. Asemeni unor corpuri simple la fel de greu de definit și identificat în diversitatea, la fel de infinită, a aspectelor materiei.

*

Prin miraculosul feeriei, omul încă lipsit de tehnicile care i-ar permite să domine natura, îndeplinește în imaginar dorinți naive, pe care le știe irealizabile: a fi aiurea în aceeași clipă, a deveni invizibil, a acționa la distanță, a te metamorfoza după plac, a-ți vedea treburile îndeplinite de animale serviabile sau de sclavi supranaturali, a comanda spiritelor și elementelor, a poseda arme invincibile, unsori binefăcătoare, comori, filtre irezistibile, a scăpa în sfîrșit bătrîneții și morții.

Aceste miracole exprimă dorințe simple al căror număr este limitat. Ele sînt dictate, fără prea mulți intermediari, de către infirmitățile condiției umane. Ele trădează obsesia de a i te sustrage cel puțin o dată, datorită unei hotărîri excepționale a sorții sau a puterilor superioare. Numai că nu *lucrurile abracadabra*, ci tehnicile sînt cele care permit în sfîrșit deplasarea în văzduh sau munca fără oboseală: avionul real eclipsează visul covorului zburător sau al calului înaripat, aburii sau electricitatea fac inutilă intervenția unor auxiliari miraculoși. Știința, într-o mare măsură, modifică condiția umană, dar prin chiar acest lucru, ea face frontierele mai nete și cere să fie recunoscute ca de netrecut. Cu cît mai multe puteri sînt asigurate omului, cu atît tenebrele *de dincolo* par mai de temut. Din noaptea lor apar spectre și fantome, strigoi gata întotdeauna să înșface o ființă în cea mai neașteptată clipă. De unde fantasticul de groază, năvălirea forțelor malefice în universul domestic care le exclude.

Acest nou miraculos se află întru totul sub semnul *Lumii de Dincolo*: pacte cu diavolul, răzbunarea morți-

lor, vampiri însetați de sînge proaspăt, statui, manechine sau automate care se însufleţesc deodată şi fac ravagii printre cei vii. Aceste fiinţe blestemate frecventează moartea şi întunericul, faţa de umbră a lucrurilor. Pitite în întuneric, aşteaptă momentul să irupă în desfăşurarea liniştită a banalităţii cotidiene. Acestea sînt în esenţă apariţii şi simpla lor prezenţă, o piedică în această trama a certitudinilor ştiinţifice, atît de solid ţesută încît ar părea să nu fie niciodată obligată să sufere asaltul Imposibilului.

Legile fundamentale care guvernează materia şi viaţa nu antrenează nici ele un număr nelimitat de imposibilităţi evidente şi absolute. Or, tocmai aceste imposibilităţi flagrante cer o intervenţie fantastică şi determină, în consecinţă, temele genului. Variantele sînt nesfîrşite în fiecare categorie, dar categoriile însele rămîn relativ puţine la număr. Voi da cîteva exemple în acest sens :

— *Pactul cu diavolul :* modelul este *Faust.* Există o mulţime de variante. (Una dintre cele mai recente şi mai ingenioase este povestirea lui Mack Reynolds : *Martinis : 12 to 1 ;* tradusă în franceză sub titlul *Les Treize cocktails ;*

— *Sufletul chinuit care pretinde pentru odihna sa ca o anume acţiune să fie îndeplinită :* un defunct revine pe pămînt pentru a-şi persecuta ucigaşul ; o pedeapsă leagă o fantomă de locul în care ea a săvîrşit o nelegiuire (Antichitatea greacă cunoaşte deja aceste feluri tipuri de strigoi) ;

— *Strigoiul condamnat la o rătăcire veşnică şi fără ţel :* este povestirea medievală a Vînătorului Sălbatic şi a Mesniei Hellequin, pe care William Austin o reactualizează strălucit în secolul al XIX-lea, în povestirea sa *Peter Rugg le Disparu ;*

— *Moartea personificată, apărînd în mijlocul celor vii.* Cîteodată, cu ocazia unei sărbători, sub strălucirea candelabrelor, moartea își alege victimele una după alta, în conformitate cu indicațiile destinului ineluctabil. Altădată ea așteaptă pe cel care a evitat-o chiar în ascunzătoarea în care acesta se refugiase. (Printre povestirile care o înfățișează în exercițiul funcțiunii, se detașează, în ordinea eficacității crescînde, *La Mujer alta* de Pedro Antonio de Alarcon, *Masca morții roșii* de Edgar Poe, anecdota persană în care Califul, pentru a-și salva favoritul de la Moarte îl trimite la Samarcand, adică tocmai în acea cetate în care îi era scris că moartea va pune stăpînire pe el.)

— *„Lucrul" de nedefinit și invizibil, dar apăsător, care este prezent,* care ucide sau care face rău : (Fitz James O'Brien și Ambrose Bierce, între alții, au scris povestiri emoționante pe această temă. Reușita inegalată a acestei categorii rămîne *Le Horla* de Maupassant) ;

— *Vampirii, adică morții care-și asigură o tinerețe veșnică sugînd sîngele celor vii :* (Hoffmann, Alexei Tolstoi, Balzac, Sheridan le Fanu și mulți alții au făcut din vechea superstiție studiată de Don Calmet una din temele ce țin prin excelență de narațiunea fantastică, o temă care de asemeni antrenează cel mai adesea monotonia. O tradiție imperativă a fixat efectiv cele mai multe detalii semnificative. Povestirea lui Alexei Tolstoi constituie o fericită excepție de la cumințenia generală) ;

— *Statuia, manechinul, armura, automatul, care, deodată se însuflețesc și cîștigă o independență redutabilă.* (Numele lui Mérimée și al lui Achim von Arnim sînt în mod deosebit legate de acest tip de povestiri, primul pentru statuia din *Venus din Insulă,* iar al doilea pentru Golemul din *Isabela în Egipt* și pentru manechinul din *Marie de Meluk-Blainville*) ;

— *Blestemul unui vrăjitor, care atrage o boală îngrozitoare și supranaturală.* (*Semnul animalului* de Rudyard Kipling este exemplul cel mai cunoscut, iar *Lukundo* de Edgar Lucas White, exemplul cel mai atroce, dimpreună cu *Buzele* de Henry Whitehead) ;

— *Femeia-fantomă, venită din lumea cealaltă, seducătoare și ucigătoare.* (În povestirile chinezești se vorbește aproape întotdeauna de o vulpe care se preface în creatură miraculoasă ; într-o nuvelă de H. H. Ewers, în locul ei apare un păianjen cu privirea galeșă) ;

— *Intervertirea domeniilor visului și realității.* Deodată, ca un iceberg care se răstoarnă, realitatea se dizolvă, dispare, scufundată, în timp ce în locul ei visul dobîndește soliditatea copleșitoare a materiei. *Io* de W. Onions și *La noche boca arriba* de Julio Cortazar sînt suficiente pentru a demonstra profunzimea și importanța acestei teme, e adevărat, rară, greu de tratat, dar care capătă o extraordinară putere din răsturnarea totală pe care încearcă s-o facă admisă. Acest tip de povestiri este inversul celor în care cititorul este liniștit la sfîrșit, dîndu-și seama că nu era vorba decît de un coșmar. Aici este vorba, dimpotrivă, de un coșmar care-și dezvăluie dintr-o dată realitatea ; de unde oroarea) ;

— *Camera, apartamentul, etajul, strada, casa eliminate din spațiu.* (Jean Ray dă o excelentă ilustrare a acestei teme în *Ruelle Ténébreuse*. Mergînd mai departe, Philip Macdonald în *Private-Keep out*, Richard Matheson în *Disappearing act*, extinzînd, încetul cu încetul, în jurul unei ființe, o pată de absență, au eliminat din spațiu și din timp, din trama amintirilor și evenimentelor, o viață omenească și multiplele sale interferențe cu celelalte vieți).

— *Oprirea sau repetarea timpului.* La interval de minute sau de secole, aceleași fapte se repetă în aceeași ordine. O cronică veche relatează cu exactitate un eveniment pe cale de a se produce (Potocki, finlandezul Toppila, Elisabeth S. Holding cu *Vineri 19*, mai timid Edgar Poe în *Prăbușirea casei Usher* au îmbogățit cu memorabile întoarceri ciclice desfășurarea impecabil lineară a ireversibilului timp uman).

Întrerup aici un catalog pe care oricine poate să-l continue după voie. Voiam doar să evoc coerența, stabilitatea mitologiei suscitate de dorința de teamă și de fior. Spaima proprie povestirii fantastice bîntuie numai într-o lume incredulă, în care legile naturii sînt considerate inflexibile și imuabile. Ea apare aici că nostalgia sau ca amenințarea unui univers accesibil puterilor iadului și emisarilor din lumea cealaltă. În afară de aceasta, prefigurare a unei alte specii de povestiri, timpul aici se dublează sau se multiplică, spațiul cunoaște goluri stranii, teritorii interzise și fără întindere, „*buzunare*" fără fund. În sfîrșit, cauzalitatea suportă în aceste ținuturi injurii inexplicabile.

O vorbă de duh aproape uitată a doamnei Du Deffand rezumă clar starea de spirit a amatorului de povestiri fantastice: „Credeți în fantome? Nu, dar mă tem de ele." Aici frica este o plăcere, un joc plăcut, un fel de pariu cu invizibilul, unde invizibilul în care nu credem nu pare să vină să ceară ceea ce i se cuvine. Rămîne totuși o fărîmă de incertitudine, pe care talentul scriitorului se străduiește să o păstreze. Autorul reușește să ajungă aici cel mai adesea cu ajutorul logicii, al preciziei, al detaliilor verosimile. El este exact, scrupulos, realist. Iată de ce, printre maeștrii necontestați ai genului figurează atîția romancieri și atîția povestitori hotărîți să descrie plat realitatea cea mai banală:

Balzac și Dickens, Gogol și Maupassant. Și aceasta pentru că se impune mai întîi acumularea dovezilor circumstanțiale ale veracității povestirii neverosimile. Pînză de fond necesară irumperii evenimentului înspăimîntător, din care eroul va fi primul îngrozit. Scepticismul său umilit cedează în fața manifestării irecuzabile. Fantasticul, slăbiciune și pedeapsă a liber-cugetătorilor... Slăbiciune fericită și pedeapsă voluptuoasă.

*

Din momentul în care moartea este considerată o frontieră de netrecut, tema strigoiului capătă un tragic nou și amenințător : frecvența povestirilor cu strigoi, cu fantome și cu vampiri este o mărturie. Ele constituie de acum înainte partea esențială a literaturii fantastice.

Distincția, din acest moment, capitală, care să opună animatul și inanimatul constituie punctul de plecare al unei alte încălcări imposibile : de unde mulțimea de statui, de manechine sau de roboți care devin deodată vii și care se întorc împotriva artizanului, a mecanicului sau a artistului care din imprudență au modelat materia inertă după asemănarea omenească.

Numai un corp transparent, adică cel care lasă să treacă lumina, nu proiectează o umbră și nu trimite imagini într-o oglindă. Dar atunci el însuși este invizibil. Un om pe care-l vezi și pe care poți să-l atingi și care ar fi fără umbră și fără reflex, contrazice legile fizice și dă astfel naștere la un al treilea tip de povestiri de groază.

Filozofia recunoaște corpurilor calități primare — întinderea și greutatea — implicate prin natura lor de corpuri materiale, precum și calități secunde — formă, culoare, miros, temperatură — care variază în funcție de circumstanțe și cărora calitățile primare le furnizează, să zicem, un suport. În așa fel încît unele nu

pot exista fără celelalte. Fantasticul își propune să le disocieze și inventează ființe sau lucruri având o greutate perceptibilă și o întindere delimitabilă, dar lipsite de formă, de culoare, de consistență și de orice proprietate care ar permite simțurilor omenești să le perceapă și să le circumscrie. Aceste lucruri sînt materiale și nu posedă nici una din calitățile materiei, în afară de cele cu desăvîrșire abstracte și insesizabile, care fac ca ele să ocupe în ciuda tuturor stărilor de fapt — paradoxal — un loc în universul corpurilor. Într-un fel contradictoriu, ele își păstrează contururile și o autonomie, o localizare precisă în spațiu, deși natura lor fluidă sau mai curînd gazoasă ar trebui să le facă să se întindă, indiferent cum, în toate direcțiile, pînă cînd le oprește un obstacol. Această temă, care a fost exploatată în mod strălucit, este poate cea care arată cel mai bine cum derivă fantasticul din concepția despre lume stabilită de științele fizice și cum constă de fiecare dată într-o ruptură caracteristică a legilor sale fundamentale.

Se înțelege de la sine că investigația științifică nu contrazice întotdeauna evidențele elementare pe care experiența cea mai simplă le-a pus dintotdeauna în relief. În acest caz, aceeași temă se perpetuează și trece întocmai, în datele sale principale cel puțin, de la universul feeriei la cel al fantasticului. Felul de a o trata suferă totuși o modificare semnificativă. O minune care nu punea probleme devine deodată o sursă a acestora, care în mod precis țin de proprietățile fizice nesocotite.

Să ne oprim spre exemplu la tema invizibilității. În folclor sau în povestirea lui Gygès, eroul învîrtește un inel sau îmbracă o haină magică. De îndată el scapă privirilor, iată esențialul. El observă atunci fără să fie văzut sau își derutează urmăritorii. Într-o povestire fantastică, dimpotrivă, dispariția nu mai e atît de simplă: ea suscită mii de întrebări. Rămîn oare vizibile inelul și haina sau au dispărut subit? Îmbrăcămintea eclipsatului a dispărut și ea? Trupul dispărut mai continuă

să ocupe în mod substanțial o anume parte din spațiu? Mai are el puterea să deplaseze obiectele? Mîna lui transparentă poate să deschidă porțile, apăsînd pe o clanță care pare să se miște de la sine? N-are mai curînd puterea de a trece prin zid? Oferă sau nu o rezistență imprevizibilă ființei care-l lovește fără a-l observa sau care se pregătește naiv să treacă prin ceea ce crede că e vid? Acestea sînt cîteva din problemele pe care un Wells și le-a pus cu siguranță, ca orice autor care, împrumutînd tema omului invizibil din lumea feeriei, încearcă s-o introducă în universul guvernat de științele fizice și naturale.

Nu sînt sigur, dealtfel, că el nu întîlnește, făcînd aceasta, o dificultate mai radicală. De fapt, pentru fantastic, ființa invizibilă prin excelență este fantoma, trimisul Lumii de Dincolo. Ființa pe care chimia sau orice tratament dematerializant o face permeabilă pentru undele luminoase, nu provoacă nici un fior de teroare. Un astfel de personaj apare mai curînd ca un glumeț decît ca trimisul de temut al Puterilor Implacabile. Libertatea sa de a apărea și dispărea *după plac* îl apropie mai repede de scamatorie decît de fatalitate. Iată pînă unde comandă în această materie o legislație subtilă și discretă, ale cărei injoncțiuni, deși tacite, nu sînt mai puțin precise. Ele se impun prin intermediul unei serii secrete de concordanțe și de intoleranțe reciproce.

Pe de altă parte, eroul își datorează de obicei invizibilitatea, mai curînd decît unui pact cu diavolul, unui procedeu de laborator, invenție inedită a unui savant care întrebuințează substanțe costisitoare sau foarte rare. E deja un presentiment, încă timid, e adevărat, dar mai ales copilăresc, al resurselor literaturii științifico-fantastice: anticiparea descoperirilor capabile să aducă transformări decisive în utilajul și moravurile omului.

Este un fapt incontestabil că știința, tehnica generează la rîndul lor un miraculos. Nu e suficient însă ca scriitorul să se mulțumească să extrapoleze succesele acestora, căci realitatea ajunge repede din urmă anticipația. Pentru a nu vorbi decît de povestirile unui maestru al genului, dar pentru care fenomenul s-a produs deja, adică Jules Verne, *Mathias Sandorf* și *20.000 de leghe sub mări* au devenit depășite după inventarea submarinului; *Robur Cuceritorul*, după inventarea avionului; *De la pămînt la lună*, după inventarea rachetei spațiale; *Castelul din Carpați*, după inventarea televiziunii. Nu citez dealtfel decît cele mai bune exemple: *Cinci săptămîni în balon* nu mai seduce decît prin latura sa desuetă, oarecum în maniera unei povestiri de călătorie în diligență. Trebuie să fim atenți la acest aspect înșelător al literaturii științifico-fantastice, care nu este acela prin care ea aparține categoriei fantasticului.

*

Remarca se întinde asupra unei părți considerabile a genului, care repetă sau modifică la nesfîrșit povestirile de călătorii interstelare, de războaie ale galaxiilor, de colonizări de stele îndepărtate. Într-un timp în care cucerirea spațiului devine o realitate, această predilecție nu poate surprinde, dar relațiile pe care ea le inspiră nu interesează decît destul de rar fantasticul. De fapt, universul chiar dacă se întinde dincolo de nebuloase, nu-și schimbă natura. El continuă să fie guvernat de legi de același tip. Diversitatea lumilor lasă cîmp liber imaginației celei mai inventive, dar aceste alte lumi explorate și catalogate nu sînt niciodată Lumea Cealaltă, cea în care moartea îi trimite pe cei vii. Vidul interstelar nu este o prăpastie tot atît de mare ca această schimbare de situație inevitabilă și apropiată. Or, tocmai din această ruptură provine în mod necesar fantasticul propriu-zis.

Se întîmplă totuşi ca planetele descrise sau civilizaţia fiinţelor care le populează să prezinte numai decoruri inedite sau neliniştitoare pentru episoade inexplicabile. Autorul, atunci, speculează ciudăţeniile acestor fiinţe îndepărtate şi stranii care locuiesc la capătul lumii, simţurile lor speciale, facultăţile lor presupuse, felul lor de viaţă şi de gîndire, morala, legile cosmosului lor, organizarea lor politică şi chiar religia. Povestitorul reînvie şi justifică retrospectiv datele supranaturale ale vechilor povestiri fantastice, prezentîndu-le drept norme ale unei alte naturi. Astfel, în povestirea lui Henry Kuttner şi a Catherinei Moore intitulată *Rite of Passage*, sînt descrise meticulos adevărul regăsit şi mecanismul magiei primitive (iniţiere, tabu şi pedeapsă misterioasă a sacrilegiului), care, în acest univers, corespunde efectiv ordinei lucrurilor. Nu cunosc, în acest sens, un exemplu mai remarcabil al complicităţii posibile a fantasticului cu ştiinţa de ficţiune. Dar el rămîne o excepţie.

În mod frecvent, literatura ştiinţifico-fantastică este abordată cînd e vorba de satira socială, exact aşa cum procedaseră la vremea lor Voltaire în *Micromégas*, Swift în *Călătoriile lui Gulliver*. Păstrînd proporţiile, un Ray Bradbury poate să treacă în acest domeniu drept moştenitorul lor direct. Povestirile lui de anticipaţie, expediţiile spaţiale sau peripeţiile marţiene pe care le prezintă îl ajută să ofere concetăţenilor săi lecţii de modestie, de bun-simţ, de toleranţă sau de simplă omenie. Unii l-au urmat pe această cale, la drept vorbind mai puţin fantastică decît moralizatoare şi care, cel mai adesea, se apropie mai mult de parabolă decît de povestirea de groază.

Alţii folosesc în mod curent povestirea de anticipaţie pentru a exprima o teamă foarte comun împărtăşită în faţa progreselor ştiinţei şi ameninţărilor mortale pe care descoperirile nucleare le fac să apese asupra întregii specii. Ajungem atunci la mişcătoarea şi persistenta se-

rie de nuvele despre gloria ţiganilor, adevăraţi stăpîni ai lumii după cvasi-nimicirea umanităţii în urma unui război atomic. Poporul nomad, care-şi face o onoare din a refuza oraşele şi civilizaţia, ştiinţa şi industria, primeşte atunci recompensa înţelepciunii. Fiecare, pe planeta devastată, îi oferă bogăţia şi fiicele în schimbul unui leac băbesc, unei plante vindecătoare, în schimbul unor tehnici simple şi milenare cum este cea a împletitorului de coşuri, a olarului sau a braconierului.

Descoperirile biologice suscită o neliniște analogă. Experienţele geneticii, îndrăzneala crescîndă a neurochirurgiei ne ajută să ne imaginăm naşterea şi dezvoltarea unor fiinţe noi, profund deosebite de oameni sub aceeaşi aparenţă umană. Literatura de specialitate le numeşte în mod curent *mutants* sau le prezintă ca instabile, intermediare între o formă de viaţă depăşită şi o alta care nu este încă fixată. O receptivitate excesivă le face să perceapă, imediat sau uneori la distanţă, gîndurile celorlalţi, în aşa fel încît ele trăiesc într-un vacarm abia suportabil, care le torturează. Alteori proprietăţile psihice anormale le fac să fie considerate monştri sau excepţii periculoase. În orice caz, superioritatea lor le sorteşte nefericirii.

Mi se pare că tema acestor fiinţe în care se manifestă mutaţia coroborează într-o oarecare măsură pe cea a ţiganilor : dublu răspuns la aceeaşi teamă în faţa dezvoltării ştiinţelor şi perspectivei unei umanităţi nimicite sau dereglate. Cele două motive nu aparţin nici unul, nici altul fantasticului pur. Dar ele intră pe drept în literatura ştiinţifico-fantastică şi îi sînt chiar caracteristice. Ele constituie de asemenea un fel de tipare *en creux* pentru aspiraţiile, temerile, deziderateie epocii.

Aceste povestiri, oricît ar fi de patetice, nu prelungesc decît accidental tradiţia povestirii feerice sau a povestirii de spaimă supranaturală. Sînt inovaţii care corespund unei situaţii inopinate. Filiaţia este mai netă şi

fantasticul mai afirmat într-o altă varietate a genului: cea care se bazează pe analiza noțiunilor de spațiu și timp.

Am spus-o deja: nu atît temele diferă, cît maniera de a le trata. Sheridan Le Fanu moștenește vampiri de la Don Calmet și folosește, mai mult sau mai puțin direct, documentația pe care eruditul a adunat-o; dar el nu mai scrie pentru a stabili existența acestei varietăți de fantome, ci face din hrănirea lor cu sînge resortul unei mașinării literare. Venus de metal imaginată de Mérimée, mătrăgunele, golemii și manechinele lui Achim von Arnim sînt precedați de statuia Comandorului, în legenda lui Don Juan. Dar nu mai e vorba de un miracol, ultim avertisment al Cerului, pentru a face cunoscut păcătosului că a venit timpul să se căiască. Acestea sînt fantezii destinate să sperie gratuit, fără vreun raport cu o pietate vie sau cu un Infern realmente de temut.

De asemeni, încălcările legilor fundamentale care asigură armonia ordinii naturale ajunseseră în cele din urmă la violări ce puneau în discuție pînă și cadrele apriorice ale percepției: spațiul și timpul. De unde temele, noi în raport cu celelalte, ale porțiunii de întindere absorbite, ale segmentului de durată restrîns sau dilatat, suspendat, repetat sau inversat. Este vorba de negarea fie a spațiului geometric: infinit, omogen, tridimensional, echipolent; fie a timpului abstract: infinit, ireversibil, ireparabil, izocron. Schițînd tipologia literaturii fantastice, semnalam acele rubrici în care se înscriu acum construcțiile cele mai elaborate. Spații care au mai mult de trei dimensiuni, se telescopează reciproc, sînt polarizate de o manieră inexplicabilă sau comportă lacune inadmisibile. Un erou (sau o victimă) cade într-un univers paralel: ajunge o alunecare, o neatenție, o adiere de vînt. El nu va reintra în universul său decît dacă profită din nou de unul din punctele în care sînt

tangente sau se întrepătrund, la intervale neprevăzute, cele două lumi gemene.

Cum spune Jules Supervielle:

Nu atingeţi umărul
Cavalerului care trece,
S-ar întoarce
Şi ar fi noapte,
O noapte fără stele
Fără boltă şi fără nori.

Ce-ar deveni atunci
Tot ceea ce face cerul,
Luna şi trecerea ei
Şi zgomotul soarelui?

Ar trebui să aşteptaţi
Ca un al doilea cavaler
La fel de puternic ca şi celălalt
Să consimtă să treacă.

Pe o astfel de aşteptare se bazează o mare parte a fantasticului propriu literaturii ştiinţifice, adică pe coexistenţa spaţiilor îmbinate şi distincte şi pe şansa improbabilă de a trece dintr-unul într-altul. Cît despre timp, el a fost destul de repede conceput ca fiind elastic, ciclic, reversibil. La începutul secolului al XIV-lea, Infantele Don Juan Manuel, în povestirea *Sorcier ajourné* face ca desfăşurarea unei vieţi întregi să ţină, iluzoriu, cîteva clipe. Legenda celor Şapte Adormiţi cunoaşte arta de a suspenda timpul. Alte povestiri repetă perpetuu acelaşi episod, aceeaşi serie de evenimente, asemenea acului de la fonograf care se învîrteşte pe aceeaşi spiră a unui disc stricat. De acum înainte, timpul apare ca o suprafaţă plană, o dimensiune a spaţiului în care te poţi deplasa. El este locul simultanului şi nu perspectiva succesivului. Miraculosul, de astă dată, caută să se sprijine pe reflecţia epistemologică în loc să contrazică imagi-

nea pe care știința o impune despre structura lumii. Asta înseamnă că, între timp, imaginea s-a îndepărtat în mod sigur de experiența naivă și de aparența sensibilă. În anumite privințe, ea se prezintă cu adevărat fantastică. Contrazice percepția și evidența. Înspăimîntă.

În general, speculațiile asupra spațiului au rămas în stadiu embrionar. Nu văd să se fi utilizat prea mult *fabula* ființelor absolut plate, inventată de Einstein, pentru a admite că o lume poate să fie totodată finită și percepută (și chiar calculată) ca infinită. Suprafețele lui Moebius, planuri răsucite și racordate cărora, mergînd drept înainte, le parcurgi și fața și reversul nu par nici ele să fi inspirat numeroșii povestitori, cu excepția lui Martin Garder cu *L'Homme non latéral* și mai ales pe A.-J. Deutsch cu *Un métro appelé Moebius*. Să fie oare hazard sau dificultate de a imagina intrigi care adoptă și ilustrează paradoxurile spațiului? Nu știu. Se știe că metafizica timpului, deși mai dificilă în general, a suscitat o varietate sensibil mai mare de narațiuni ambigue, derutante, care mizează pe simpla natură a duratei. O fantezie, tributară fără îndoială științei, dar mai curînd pitorească decît dialectică, inventează mai întîi mașinile de explorat timpul care transportă un călător după placul său în trecut sau în viitor. Dacă el se comportă aici ca un spectator invizibil și dezinteresat, nu e nimic alarmant. Dificultatea se ivește în momentul în care intervine într-un oarecare punct din trecut. Odată ajuns în această situație, trebuie în mod necesar să determine modificări care să afecteze înlănțuirea ulterioară a cauzelor și a efectelor, în așa fel încît călătorul însuși riscă să sufere repercusiunea schimbării pe care a introdus-o și care poate să provoace propria-i anihilare. Sub forma sa cea mai simplă, paradoxul este următorul: un om urcă în timp, și-și ucide tatăl înainte ca acesta să-l fi conceput. Din acel moment e limpede că ucigașul nu putea să fi existat. E deci imposibil să fi călătorit în timp pentru a-și ucide

tatăl. Dar dacă tatăl n-a murit, înainte de a fi zămislit pe fiul asasin, nimic nu împiedică pe acesta... Şi aşa mai departe, la infinit, în maniera silogismului lui Epimenide şi a cretanilor mincinoşi.

Plecînd de la această dificultate esenţială, autorii au rafinat la infinit, multiplicînd întoarceri înapoi, modificări decisive şi refăcute la loc de către specialişti nestatornici însărcinaţi să remedieze ravagiile provocate de către sabotorii istoriei. (Sabotori ? De acord. Dar *sabotori* în virtutea cărui principiu ? *Sabotori* sau *corectori*, ce criteriu absolut, care arbitru extraterestru ar putea să hotărască ?) Se ştie că Paul Anderson şi-a făcut o specialitate din aceste povestiri foarte complicate. O primă dificultate constă în a-ţi da seama că evenimentele au fost deviate pe o altă cale decît cea pe care au urmat-o la început. (Sînt iarăşi de acord, dar fără să fiu sigur că adverbul *la început* păstrează încă un sens). O a doua problemă constă în a determina clipa exactă a trecutului în care a avut loc bifurcarea, incidentul adesea neglijabil de la care povestirea s-a angajat într-o transformare progresivă diferită, dînd o lume fără creştinism sau fără cucerirea romană, fără civilizaţia industrială sau fără descoperirea Americii. Marcel Thiry îşi situează romanul *Echec au temps* într-o Belgie în care Waterloo a fost o victorie franceză. Numai încăpăţînarea unui fizician de geniu, descendent ofensat al ofiţerului englez responsabil de înfrîngerea lui Wellington, este în stare să modifice istoria pentru a o face altfel de cum fiecare o învaţă în manuale.

Oricîtă rigoare aduce scriitorul în articularea povestirii sale, paradoxul fundamental subzistă întotdeauna. Ce devine universul precedent în momentul în care universul modificat îşi ia locul ? Iar modificarea nu presupune oare că însuşi autorul lui nu s-a putut naşte în noul viitor pe care îl suscită sau că o schimbare a desti-

nului îl va împiedica să fie cauza perturbației fatale ? Iată reînchis inevitabilul cerc vicios.

Este tentant atunci să-ți imaginezi o infinitate de universuri simultane, realizînd toate posibilitățile, în așa fel încît cele mai apropiate, aproape identice, se disting numai prin detalii nesemnificative, ca, de exemplu, numele unei gări sau al unei străzi, așa cum se întîmplă în romanul lui Marcel Thiry, în care soarta bătăliei de la Waterloo n-a schimbat finalmente aproape nimic. Putem concepe de asemenea urzeala cauzelor ca fiind atît de strînsă încît doar cîteva evenimente-cheie sînt capabile să ofere o alternativă (ca J.-T. McIntosh în *Tenth time round*), sau atît de elastică încît în curînd consecințele se echilibrează prin multitudinea lor, în așa fel încît distanțarea creată printr-o hotărîre diferită, după ce s-a mărit într-o primă fază, este apoi, puțin cîte puțin, eliminată. În orice caz, pare admis că un călător în timp nu corectează și nici nu modifică trecutul. Pur și simplu el abandonează un univers pentru a pătrunde într-un al doilea sau al treilea în care se desfășoară alte evoluții mai mult sau mai puțin diferențiate, dar întotdeauna incompatibile.

Marcel Thiry care, încă din 1945, adică zece ani înaintea lui Paul Anderson, concepe și *încearcă* aceste soluții diverse, nu alege nici una dintre ele. Bănuiesc că alegerea este imposibilă și că fiecare autor este constrîns la ambiguitate. De fapt, nici o soluție n-ar putea să astupe perfect ruptura provocată de călător. Înseamnă deci că el juca un rol în lumea pe care o părăsește și că introducea o ființă în plus în cea în care se strecoară. Dispariția ca și intruziunea n-ar putea să treacă neobservate și nici să rămînă fără sancțiune. Transferul, într-un loc, întrerupe sau simplifică serii cauzale ; în altul, el le complică sau inaugurează altele noi. Sînt tulburări importante, dificil de șters fără explicații care conving profund. Trebuie să admitem că emigrantul

locuiește succesiv în organisme vide, în matrice fantomă întotdeauna disponibile și care, pentru a trăi, așteaptă la nesfîrșit vizita efemeră a acestor transfugi de neconceput.

*

Știu cît poate fi de prematur să încerc schițarea unui tablou suficient de reprezentativ al literaturii științifico-fantastice. Chiar ținînd seama de accelerarea istoriei, evoluția unui gen literar n-ar putea să se întindă pe mai puțin de o jumătate de secol. Totuși, asumîndu-mi toate riscurile, m-am străduit să dezvălui încă de acum în acest gen constante sau linii de forță care indică faptul că nici cu literatura științifico-fantastică nu se întîmplă altceva decît s-a întîmplat cu feeria și povestirea fantastică. Ea continuă narațiunea ireală și îndeplinește funcții imuabile. Basmul exprima dorințele naive ale unui om față de o natură pe care încă nu învățase s-o domine. Povestirile de spaimă supranaturală traduceau groaza de a vedea deodată regularitatea, ordinea lumii atît de greu stabilită și dovedită prin investigația metodică și știința experimentală, cedînd asaltului forțelor ireconciliabile, nocturne, demoniace. La rîndul său, povestirea de anticipație reflectă angoasa unei epoci care se teme de progresele teoriei și tehnicii. Știința, încetînd să reprezinte o protecție împotriva inimaginabilului, apare din ce în ce mai mult ca o ameteală care îl precipită. S-ar spune că ea nu mai aduce claritate și siguranță, ci tulburare și mister. Totuși, în cele trei cazuri, climatul general al operelor, temele lor de predilecție, inspirația lor esențială, derivă din preocupările latente ale epocilor în care s-a răspîndit acest gen.

Fantezia scriitorului rămîne stăpîna intrigii și conținutului povestirilor, dar nu și a problematicii lor ori a elementelor — eroi sau accesorii — care sînt folo-

site. Ca și cum autorul ar recurge de fiecare dată la aceeași serie de personaje tip, le-ar pune în situații puțin diferențiate, le-ar înzestra cu arme sau cu virtuți analoge, le-ar supune acelorași probe. Poate am mers prea departe afirmînd că e posibil să întocmești o listă a acestor teme care depind totuși destul de mult de o situație dată. Cu toate acestea continui să le apreciez ca putînd să fie stabilite și deduse, astfel încît ar putea fi *in extremis* presupuse cele care lipsesc din serie, așa cum clasificarea ciclică a lui Mendeleev permite să calculezi greutatea atomică a corpurilor simple nedescoperite încă sau pe care natura nu le cunoaște, dar care există în mod virtual.

Feerie, narațiune fantastică, *science-fiction* îndeplinesc astfel în literatură o funcție echivalentă pe care ele par să și-o transmită. Ele trădează încordarea între ceea ce omul poate și ceea ce ar dori să poată : după epocă, să zboare prin văzduh sau să atingă astrii ; între ceea ce știe și ceea ce îi rămîne interzis să știe. Pe de o parte, ele prelungesc în imaginar starea prezentă a puterii și a cunoașterii unei ființe a cărei ambiție e fără margini. Pe de alta, întrucît această ființă este neputincioasă și obosește ușor, ele o amăgesc cu mirajul etern al eficacității magice, instantanee, totale, care nu ar costa-o decît să facă un semn magic sau să pronunțe un cuvînt cheie. Fiind prevăzător și calculat, ele țin în rezervă împotriva omului predestinarea inaccesibilă și inexorabila fatalitate ; fiind curios și ignorant, ele îndreaptă asupra lui amenințarea misterului și tentația omniștiinței ; pentru că trebuie să îmbătrînească și să moară, ele îndreaptă asupra lui în același timp cu fîntînile juvenței și elixirurile de viață lungă, larvele, femelele și tenebrele Abisului ; în sfîrșit, pentru că este prizonier al distanței, al duratei și al determinismului, ele îndreaptă asupra lui visul de a se găsi brusc eliberat de spațiu, de timp și de cauzalitate.

Aceste fantezii, în aparență cele mai libere, disimulează, sub jocuri variabile de simboluri, nostalgii și temeri care se perpetuează de-a lungul istoriei și care evoluează cu schimbările pe care omul le aduce condiției sale. În ceea ce privește aceasta din urmă care rămîne imuabilă, teama și dorințele rămîn fixe. Dar pentru rest, chipul se transformă, ca trăsături și expresie. Ca în filigran, ficțiunea poartă efigia acesteia, și ea, deși tulbure și nesigură, este de fiecare dată identificabilă, dacă nu chiar revelatoare.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY

FANTASTICUL NATURAL

...CIUDATA ALCĂTUIRE
RACINE, Athalie, II, 5

Un fel de litografie în culori, tălăzuită şi încărcată ca un tablou de schizofren. Într-o mişcare continuă de du-te-vino, motivele trimit la urzeală şi urzeala la motive. La drept vorbind, motive şi urzeală greu de deosebit, într-atît formele se înrudesc; tentele aceleiaşi dominante roşu închis. Pentru că nici o porţiune de spaţiu nu rămîne goală. Ultima gămălie de ac este împodobită cum se cuvine. Un univers de volute, de rămurişuri, de pleure din care răsar feţe jupuite, evantaiul muşchilor dezgoliţi în cavităţile osului. Sîni retezaţi net, murele mameloanelor umflate pe areola lăsată într-o parte cu suportul lor mutilat; trupuri de anure crucificate de curentul care le tetanizează membrele răsfirate de zguduitură, pielea învineţită şi fleşcăită de violenţa spasmului. De cealaltă parte, o panoplie dispersată de mici ustensile: fuse, mosoare, suveici, titirezi, mînere rotunde de sertar; mai departe şi totuşi nu mai puţin apropiate: dune, un ritm de nisip modulat de vînt, o cortină de coline, o mulţime de cocleţi erodaţi care-şi arată straturile; turnuri pufoase, imobile ca norii tropicelor. Ansamblu violaceu: şi galben pe cale de a se schimba; întreaga gamă a nuanţelor de hematom; o mare umflată ale cărei bule îndesate, aproape solide, par o aparatură de criptogame suspecte, o erupţie de furuncule, de bube pe o epidermă infectată.

Din nou, ca printr-o acomodare a privirii, elemente răzleţe se lasă identificate în confuzia vîltorilor: un ochi fără gene sau pleoape, sau o orbită goală, atîr-

nînd ca o rufă muiată, ca o stridie smulsă din valvă, cu globul enucleat, încă proaspăt, marea surpătură, moluște fără cochilie, care putrezesc, de culoarea lichenilor sau a scuipatului ; rotule, oscioare înmuiate prin acțiunea unui acid, reduse la starea de gelatină tulbure și tremurătoare ; rîme, trompe, măruntaie lucitoare de sucuri și de fiere care le digeră ; un amestec de meaturi, de viscere în rumoare, de vulve în călduri, de tendoane striate ; bule palide și incomplete care se articulează așa cum se articulează coatele și genunchii, șoldurile, bazinul păpușilor de celuloid.

O viață dementă și violetă, proliferînd fără lege și fără limită, producînd care mai de care tumori și guși, un univers lacom și lunecător pe care exactitatea detaliului îl face practic inepuizabil. Carnea învinețită trădează formula regnului monstruos pe care îl înfățișează din neatenție piatra imperturbabilă care nu simte nici nu știe.

În rest, un desen fermecător, plin de surprize și de invenții pentru amatorul dezinvolt care se limitează la culori, la compoziție.

(JASP „PSIHEDELIC", OREGON, S.U.A.)

II

...PLIN DE STRĂBUNII MEI
RACINE, Fedra, IV, 6

Partea translucidă a agatei este închisă într-o coajă opacă ce prezintă rugozitatea și culorile bej pal, gri roșietic de alună și zeamă de nuci ale lemnului silicizat. În mijlocul plăcii, dar ușor deviată, o fereastră din ace de cuarț, ale căror vîrfuri bat în violet, desenează în jurul golului central un romb curbiliniu convex pe trei fețe, scobit pe ultima. Prismele scînteietoare sînt înconjurate de o panglică lată de calcedonie azurie, măr-

ginită de fiecare parte de cîte un găitan roşu sau portocaliu. Rombul pare de aceea puţin maltratat. Unul din unghiuri s-a alungit, altul s-a desfăcut într-un fel de buzunar. Pe cele patru laturi ale figurii se grefează atunci cadrilatere închise, marcate prin linii firave de culoarea cireşei sau de un albastru regal.

Aceste zone noi nu acoperă niciodată vîrfurile rombului central, amorsează între ele o proliferare laterală care se sfîrşeşte imediat. Săgeţile luminoase care atîrnă la extremităţile trapezelor inferioare se pierd în rumoarea caldă şi în uleiul de ambră al agatei. Ele par aici reflexe frînte şi inexacte care-şi răspund unul altuia fără a fi posibil să ştii care este modelul şi care imaginea. Ele se echilibrează şi se deosebesc totodată, în felul neregularităţilor voite ale covoarelor orientale. Aceste ramuri se întrerup deodată, în acelaşi timp cu panglicile, undele pietrei pe care ele le-au tăiat pentru ultima dată înainte de a dispărea continuă să poarte, să multiplice pînă la periferia lemnoasă profilul rombului esenţial. Ele îl înmoaie lent, dar marea lui axă continuă pînă la sfîrşit să comande simetria tremurătoare a întregii compoziţii.

Feeria de culori, splendoarea materiei obligă admiraţia. Ele nu sînt excepţionale în agată. În schimb, simetria sfîrtecată a sistemului de unghiuri, de poligoane care schiţează o reţea, surprinde aici în mod deosebit. Ea încearcă o geometrie care nu se poate menţine şi care se sparge abia înfiripată. Ea inaugurează o organizare care nu-şi găseşte formula definitivă decît cu structura în septe.

Imaginea care rezultă din conivenţa unei astfel de sclipiri mlădioase şi a unei ambiţii patetice într-o substanţă care nu o suportă, care o resoarbe imediat, provoacă aceeaşi surpriză, aproape acelaşi avertisment ca o siluetă de limul sau de nepă, de furnicar sau de oricare alt animal lăsat ca o marfă neacceptată la o răscruce a evoluţiei.

Într-o bună zi, imprudentul inventează (sau se găsea deja inventată în el) o formă fără îndoială utilă la timpul ei ; dar e curînd îndepărtată în favoarea unei soluții mai simple, mai elegante. Descoperirea temerară a supraviețuit printr-o inexplicabilă neglijență a puterilor severe care elimină de obicei fanteziile unui moment, fie el cît mileniile. Astfel de forme nu subzistă decît pentru a mărturisi o eroare a vieții, pentru a aminti că natura își are monștrii ei, malformațiile și impasurile ei.

III

...IȘI AU TEMPLELE LA ROMA
CORNEILLE, Polyeucte, IV, 6

Desenul ciudat al unei agate mă îndeamnă pe neașteptate, zănatec, să extrapolez, să urmăresc pînă în travaliul obscur al pietrei, la aurora timpurilor, urmele unor asemenea insuccese. Eșecurile pe care le perpetuează devin pentru mine, prin însăși bizareria lor, elocvente prevestiri. Și dacă nu sînt presimțiri, sînt cel puțin blazoane. Într-un anume fel, ele anunță apariția speciei rătăcite, la care, într-un viitor îndepărtat, libertatea și invenția, cu decepțiile pe care le antrenează în chip necesar, vor lua avans asupra mecanismelor infailibile, inevitabile, de la început desăvîrșite. Puteri noi : șchioape și fertile.

Asemenea aberații exercită asupra omului o fascinație privilegiată. Dacă ele îi apar ca manifestările prin excelență a ceea ce eu am crezut că pot numi *fantasticul natural,* va fi pentru că incontestabila, constanta și misterioasa virtute de seducție revendică vizibil — prin ocolul unei obscure reversibilități — dreptul la recunoștința ultimului ei beneficiar pe care și l-a dobîndit o zoologie blestemată.

Omul a moștenit fără să știe un capital de insolențe imemoriale, de îndrăzneli nefericite, de pariuri ruină-

toare a căror persistentă temeritate, mai întîi acumulată în van, trebuia cîndva, într-o zi tardivă, să facă a germina pentru el o grație inedită și rebelă. În ea se conjugă ezitarea, calculul, alegerea, răbdarea, tenacitatea, sfidarea. Presupun un zeu, o inteligență totală, panoramică în sensul deplin al termenului, capabilă să perceapă într-un singur spectacol aceste vicisitudini infinite și schimbul lor de neînțeles. Această conștiință ipotetică, căreia nimic nu i-ar scăpa, nu s-ar mira că el există ; ea ar constata dimpotrivă, fără surprize, o înțelegere durabilă, imprescriptibilă între seria fecundelor ratări și destinatarul lor universal. I s-ar părea inevitabil ca o tainică afinitate să-i îngăduie moștenitorului să recunoască în ghemul derutant acele tentative aventuroase care s-au frînt brusc, dar cărora însuși eșecul le-a deschis un drum regal.

Extrema diversitate a agatelor face ca ele să prezinte o multitudine de imagini, care aproape toate, dealtfel, rămîn imprecise și ambigue ca niște figuri de nori. Pentru a le opri, trebuie ca imaginația să contribuie aici cu ceva și să se mărginească la simulacrul pe care l-a ales pentru a-l descifra. În plus, desenele depind de speță. Cel mai adesea, imaginea este aproape abstractă. Elementele ei cele mai bune îi vin dintr-o geometrie elementară : aceea a cercului. Dar agata propune printr-un mai rar capriciu simulacre indicative : un colibri cu coada de ametist suge nectarul dintr-o floare în zborul său imobil ; piste care pătrund într-un deșert printre pereții verticali ai unui defileu montan ; fulgere brăzdează vîltoarea unui cer furtunos ca niște parafe de calif sau bice de torționari ; valuri, solzi sau țigle verzi se suprapun precum pe pielea șerpilor, pe acoperișul halelor și azilelor din Burgundia sau pe spinarea oceanului ; sau precum o mare de nori într-o stampă japoneză : atîtea arce care se suprapun în parte și care prevestesc o unduire infinită, un tremur de frunze, de plop, o seninătate care se revarsă și se adună, care respiră.

Desenul altei agate este de o perfectă simplitate ; o singură pată lăptoasă pe fond de funingine, curbe pline, dar care, deodată, în sus și la stînga, se termină ca un vîrf, ca un cioc. Ai zice că este un pui care iese din găoace ; încă jenat de cochilie, cu aripile lipite de corp și al cărui căpșor avid, orb, se înalță într-un nou mediu. Ființa pe cale de a se elibera descoperă ușurința, transparența, îl invită la zbor. Un ciucure cenușiu de o gingășie încîntătoare, încît ar fi trebuit un pictor de geniu pentru a-l inventa, umbrește acest trup în locul pe unde el iese din temnița sa. Se ridică la lumină și ghicește că va putea aici să se desfășoare. Efigie imuabilă în piatra compactă, ecloziune vană, dar fixată într-un moment, o formă și o nuanță patetice ; un alb puternic, ale cărui contururi, începînd să se lărgească, urmăresc broderiile sumbre și abia perceptibile ale agatei. Ele indică freamătul aerului, zguduit de o bruscă prezență. Ființa părăsește ovalul calcaros ce o reținea captivă, înghesuită, ghemuită ; iat-o imediat ageră, vioaie și lacomă de vid. Ea știe să se pregătească, să se deschidă și, fără reazăm, să vîslească în spațiu. O suprafață aproape incoloră, pe care o delimitează niște linii foarte temperate, a fost de-ajuns să facă sensibil miracolul.

Similitudinile rămîn îndepărtate. În majoritatea cazurilor, desenele agatelor nu oferă reveriei decît un pretext care convinge greu. Imaginația ar putea la fel de bine să refuze momeala pe care piatra i-o propune și să se ferească să aducă vreo soluție îndoielnică falsei enigme. Experiența, totuși, te învață repede că nu e deloc ușor să perseverezi într-o astfel de renunțare.

Degeaba mă asigur că nu am înaintea ochilor decît dîre neregulate ale căror unde azurii traversează stupoarea agatei ca o înregistrare de seismograf sau de barometru înnebunit ; ele îi stropesc transparența de hidromel și urină aproape pînă la coaja nodulului. Degeaba identific, în desișurile întunecate care mișună la

baza mineralului, foarte comune dendrite de mangan etalîndu-şi frunzişurile banale.

În clipa în care le reduc pe unele şi pe celelalte la fiinţa lor chimică, chiar în cursul acestei operaţii, fără voia mea, disting aici falduri de claritate polară care cad într-o avară reverberaţie pe licheni de culoarea cernelii, pe o vegetaţie obosită, pipernicită, sufocată de rafale şi calcinată de ger.

Fără îndoială, nu există figuri cu desăvîrşire mute. Aici, o plasă albă foarte fină, trasată cu vîrful stiletului cel mai ascuţit, urmează conturul unui rinichi de onix perfect circular şi care închide, în întunecimea oglinzii de lignit, o chiciură neclară, formată din cristale mai scînteietoare chiar decît aceste tenebre. Nu ştiu ce simbol conţine această frustă diagramă, dar savantele alegorii din Florenţa, concepute pentru a exprima o relaţie complexă care pare să scape limbajului, sînt cu mult mai puţin elocvente.

Onixul de un negru intens şi profund este materie privilegiată. El n-are strălucirea vitroasă şi grasă a obsidianei. Înţeleg că în legătură cu ea şi nu cu onixul, un lapidar antic a semnalat că reflectă mai curînd umbrele decît imaginile fiinţelor şi lucrurilor. Există în onix o precizie, o fineţe de grăunte în care capriciul vinelor, de o extremă libertate totuşi, se înscrie fără bavuri: fermitatea regală a traseului, în cele mai bune exemple, suspendă şi opreşte nevoia de a-i căuta cel mai mic model. Desenele nu exprimă şi nu reprezintă nimic, decît propria lor puritate. Inedite, fără semnificaţie, ele există, impun şi adaugă lumii aparenţe care nu dedublează nici o altă aparenţă.

Un astfel de onix pare o stelă votivă, din specia celor care celebrează gloria regilor. Forma sa pe care o subliniază un tiv dublu, este aceea a unei jumătăţi de cerc neregulat, incastrat într-un larg sipet de ace de cuarţ. Pe întunecimea scînteietoare a pietrei, supunîndu-se contururilor cartuşei, mai multe feluri de broderii evocă o scriitură ornamentală. Traseul, de două ori

întrerupt, separă fără îndoială termenii principali ai unei dedicații laconice. Scriitura e decorativă, aproape de nerecunoscut, ca aceea de care caligrafii arabi și persani s-au folosit pentru a proclama grandoarea lui Dumnezeu și a Profetului său în arabescuri de ceramică pe portalurile moscheelor din Samarkand și Ispahan. De această dată, scriitura este topită, închisă, factice; ea resoarbe caracterele în loc să le scoată în evidență neregularitățile și accidentele. Departe de a le deschide în simetrii zburlite, în jerbe de iatagane, ea le îmbrățișează și le sudează în reptile care se încolăcesc și se alungesc.

Te cuprinde îndată îndoiala că ar fi vorba într-adevăr de o scriitură și nu despre imagini ale altor lucruri; despre șerpi împodobiți, cu guri căscate, cum sînt cei din fabula aztecă; sau omizi palide, umflate de limfă, de latex și infestate de o gangrenă, sau suturile sinuoase, labirintice ale oaselor cutiei craniene și mai ales ale elementelor succesive din marii amoniți; sau mai degrabă rețeaua de firavi pilaștri ajurați care asigură carapacei crabului-monarh o grosime totodată ușoară și rezistentă.

A descifra o astfel de grafie, dacă există o grafie, nu ar însemna a descurca gheme de ligaturi inextricabile, ci a descoperi din nou semne frecvente și repliate pe ele însele pînă la punctul de a nu fi mai mult decît aluzii la propria lor formă. În centru, un motiv mai larg și fără strălucire, poate numele celui căruia titluri și epitete de cancelarie îi declară jur împrejur splendoarea ascunsă. Suprafața sumbră a pietrei în intervalul inscripțiilor mișună de meandre strînse, minuscule, care umplu și animă, care populează cu un moar misterios un insondabil doliu mineral.

Dar nu e alfabet; este desen fără mesaj, asemenea galeriilor vermiculate ale insectelor în lemnul mort. Ca, de pildă, această fantă aproape închisă pe care

o pictează două buze subțiri de o fadă albiciune de sirop de migdale, în mijlocul unor intense tenebre.

Într-o piatră-minune din Idaho, elipse concentrice se umflă de o parte și de alta a aceluiași ax vertical. Pe suprafața pe care o acoperă, ele par apoase ca și cum faptul de a fi suprapuse le-ar fi decolorat. Pe măsură ce se întind, cele mai ample forțează tonul lor ocru și devin la sfîrșit aproape cărămizii. Pe fîșii ele apar chiar mai închise ca brunul roșu pe care se detașează. Ele vădesc circuite de planete sau de electroni în jurul unor invizibile focare, imagine a gravitației care, la fiecare nivel al universului, înlănțuie corpurile prin efectul unei mecanici fundamentale și simple. Sînt cercuri articulate de sfere armileare cu zodiacurile lor, eclipticile, centurile echinocțiale, brățări pentru cosmografi sau pentru fizicieni atomiști. Ele traduc revoluții fantome care, în imens sau microscopic, repetă neobosit același tipar. Epura procurată de natura însăși, pe care o disimulează și o oferă în grosimea unui nodul de siliciu, expune blazonul universului, cifrul constant care îl guvernează în totalitate. Dar în desenul tipărit prin ironie în inima unei pietre, trebuia, ca să te emoționeze, să cunoști deja secretul pe care îl dezvăluie sau îl amintește, să fi analizat în paginile cărților de știință miile de figuri pe care le rezumă și fără de care ar rămîne ceea ce este în realitate : arcuri ale hazardului, oportun asamblate de un alt hazard și pe care le colorează inegal niște săruri metalice.

Scriitură a pietrelor : structuri ale lumii.

Viziunea pe care ochiul o înregistrează este întotdeauna săracă și nesigură. Imaginația o îmbogățește și o completează cu tezaurele amintirii, ale cunoașterii, cu tot ceea ce lasă la discreția ei experiența, cultura și istoria, fără a socoti ceea ce, la nevoie din ea însăși, născocește sau visează. Astfel nimic nu-i lipsește niciodată pentru a face colcăitoare și despotică pînă și o absență.

IV

...RATACIND PRIN CEZAREEA
RACINE, Berenice, I, 4

În opoziție cu feericul sau cu miraculosul care implică o lume de farmec, de metamorfoze și de miracole continue, unde totul este oricînd posibil, fantasticul presupune, cred eu, recunoașterea unui univers, ordonat, în care domnesc legile imuabile ale fizicii, ale astronomiei, chimiei, unde aceleași cauze produc aceleași efecte și de unde, prin urmare, cel mai mic miracol este exclus. Fantasticul apare atunci ca ruptura acestei ordini naturale, socotite imperturbabile.

Urmează că, într-o astfel de perspectivă, fantasticul n-ar putea fi niciodată natural, pentru că el este prezentat, dimpotrivă, ca ruptura inadmisibilă făcută naturii de către o forță misterioasă, considerată în mod foarte precis ca *supranaturală*. Fantasticul trebuie să fie *imaginar*, adică invenție deliberată a spiritului, care o cunoaște ca atare. Astfel, la propriu vorbind, fantasticul nu poate *exista*; nu poate face parte din univers.

În ciuda acestor foarte puternice temeiuri, pe care cel dintîi le-am formulat, am fost totuși pus în situația să introduc noțiunea, cel puțin surprinzătoare, în ochii mei mai ales, de fantastic natural.[1] Aceasta s-a întîmplat mai întîi cu privire la o insectă din nord-estul Braziliei, așa-numitul *fulgor cu felinar* și la un mamifer din America de Nord, cîrtița cu nasul înstelat sau

[1] În *Méduse et Cie* (1958), *Au coeur du fantastique* (1965), *Images, images* (1966), am elaborat puțin cîte puțin și tatonînd noțiunea de „fantastic natural", căreia mă străduiesc să-i dau azi o bază mai solidă. Ideea, mi se pare, era conținută implicit în studiul mai vechi *La Mante Religieuse* (1935), unde încercam să stabilesc existența în univers a unor elemente insolit-privilegiate, corelative obiective atît ale emoției lirice cît și ale imaginii poetice. Propun acum un fel de teorie lărgită a problemei.

Condylura. Aspectul acestor două animale mă invita să recurg la o categorie căreia îi observam fără greutate caracterul insidios.

Aceste ființe, evident, nu erau fantastice, pentru că aparțineau naturii. La fel de evident, ele păreau ca atare și dădeau chiar impresie de fantastic într-un grad excepțional: homopterul arboricol prin protuberanța sa frontală aproape tot la fel de mare ca și corpul evocînd aproape aidoma un bot de crocodil; vertebratul subteran care arborează în jurul botului său o coroană de douăzeci și două de scurte tentacule din carne rozviu, mobile, sensibile, retractile, flasce sau întinse, după plac, foarte vag comparabile cu o stea de mare complicată sau cu vreo corolă oribilă.

În ambele cazuri, observatorul abia își crede ochilor și își închipuie că se află în prezența unor creaturi de coșmar, care mai degrabă contrazic realitatea decît emană din ea. Dacă te gîndești, efectul surprizei nu se bizuie pe aceleași mecanisme. Pentru fulgor, elementul deconcertant vine de la prezența unei măști scobite și năstrușnice, asemeni gurii unui animal de care purtătorul său diferă prin tot restul și cu care nu-l poți confunda mai ales prin dimensiuni. Asemănarea stupefiază și pare inexplicabilă, tocmai în măsura în care ea e precisă, frapantă și, în același timp, inutilă. Din contră, aureola unduioasă a *Condylurei* înspăimîntă, deoarece nu evocă nici o formă cunoscută, pentru că ea compune cu elemente disparate un subiect respingător și inedit.

S-ar putea multiplica ilustrările unor astfel de fenomene și arăta că de fiecare dată o anume mitologie sau o fascinație specială se leagă de animalul insolit, fie că-i vorba de păianjen, caracatiță, liliac, călugăriță, căluț-de-mare.

Ultimul exemplu merită poate un examen deosebit prin faptul că acest pește nu seamănă chiar așa de mult cu un cal real. Prin felul în care, pentru a spune așa, este tăiat, prin absența labelor și aproape și a trupului, fără să mai ținem seama de deplasările lui verticale și de

sărîturile lui oblice, el aminteşte mai curînd de un cal făcut de om, un *cal din jocul de şah.*

O convergenţă identică între efectele naturii şi acele ale lucrurilor făcute de om, dar dusă pînă la paroxism, chiar dincolo de echivocurile fulgorului şi ale cîrtiţei *Condylura,* se poate constata la un păianjen din Florida, *Ciclocosmia truncata,* fotografiat de Andreas Feininger [1]. Faţa superioară a abdomenului este teşită, formînd un fel de scut perfect circular. Acesta formează un acoperiş deasupra animalului. Cînd păianjenul intră în pămînt, scutul închide, ca o trapă exactă, orificiul în care insecta s-a înfundat, în aşa fel încît nu se mai vede decît cercul incredibil. Acest cerc este limitat în afară de o margine acoperită cu spini mărunţi grupaţi în buchete. La această circumferinţă duc raze în uşor relief aplatizat şi el asemenea săgeţilor soarelui sau unei coame zbîrlite de groază. În centru se găseşte înscris un chip fabulos, masca vîrtoasă şi impasibilă a ferocelor divinităţi mexicane: două orbite enorme şi goale, fără lumini, nici pupile; razele care coboară vertical din frunte marchează pe toată lungimea lor separarea a două nări, parcă pentru a sublinia şi mai mult simetria feţei; o gură sinuoasă, bine desenată, deşi deformată de cruzime, desigur, dacă eşti avertizat, efigia unui astru implacabil care cere sacrificii omeneşti.

Cea mai surprinzătoare poate este perfecţiunea artei cu care, pe medalie, spiţele prelungesc trăsăturile unei măşti solare fără cea mai mică ruptură de continuitate în motivul general. Compoziţia este la fel de savantă, tăietura la fel de netă ca acelea din calendarul aztec sau de pe porticul fratern din Tiahuanaco. Dar aici teribilul soare negru nu este decît o asamblare de umflături superficiale şi lipsite de sens pe chitina unei arahnide.

În regnul animal, presupun, fantasticul natural n-a fost dus mai departe. Această extremă arată în orice

[1] *The Anatomy of Nature,* Londra, 1956, pp. 136—137.

caz că, oricare aspect, fapt al naturii, animal sau plantă, piatră sau peisaj, ţine de fantastic, de fiecare dată cînd aspectul său, pe căi întotdeauna aceleaşi, ne cuprinde şi ne mobilizează eficace imaginaţia. Uneori aparenţa ei desparte fiinţa de speţele vecine înrudite, cu care ar trebui să se asemuie mai mult şi o aruncă enigmatic, ca pe fulgor, spre ramurile foarte îndepărtate ale taxinomiei. El se arată acolo unde nu are dreptul şi aduce prin aceasta o tulburare inexplicabilă ordinei naturale. Alteori, dimpotrivă (ca în cazul *Condylurei*), înfăţişarea ei nu aminteşte nici o altă fiinţă şi pare că provine dintr-un univers necunoscut, supus unei economii străine şi de aceea ameninţătoare. Alteori, în sfîrşit, dezordinea este provocată de duplicarea anticipată a unui obiect produs de om — piesă de şah sau mască liturgică — fabricat în deplină independenţă, care a avut nevoie de proiect, calcul şi alegere, fără referinţă totuşi la acest model fantomă, iscat de natură pe căi opuse.

La prima vedere, lumea minerală pare să abunde în prodigii de aceste tipuri diferite. Ele se arată acolo mai inexplicabile decît în oricare altă parte, pentru motivul că piatra, insensibilă şi oarbă, fără conştiinţă şi iniţiativă, lipsită de fluiditatea vieţii, face să nu poţi concepe în ea nici cea mai mică schimbare, nici cea mai mică hibridare. Totuşi, o asemenea frecvenţă, o asemenea facilitate sînt excesive, în consecinţă inoperante. E clar că nu există în acest regn vreo ordine vizibilă de devastat. Fabula nu s-a sfiit să imagineze pietre-stafii, dotate cu viaţă, conştiinţă şi voinţă, hrănindu-se, zburînd prin văzduh, reproducîndu-se, atacînd sau sugrumînd oamenii. La fel, literatura n-a fost lipsită de invenţia animalelor fantomă şi a plantelor malefice. Dar tocmai în aceste cazuri e vorba de ficţiuni voluntare, create în joacă, nu de un fantastic înscris în universul însuşi.

Fără îndoială, desenele de pe agate — păsări sau peşti, monştri sau caligrafii — evocă mereu asemănări

nesigure. Este la fel ca în cazul flăcărilor și al spumelor de jaspuri, al cetăților în ruină, vizibile în pietrele de la dărîmături și al peisajelor de pe marmure. Uneori festoanele paralele ale onixului trasează planurile unor incinte fortificate, cu bastioane poligonale. Dar nici una din aceste analogii, oricît de sesizantă ar părea, nu produce mister. Ele sînt mai degrabă miracole, întîlniri oarecum minunate de care numai hazardul e răspunzător, dacă nu chiar complezența percepției avidă de a identifica și de a raporta orice figură care o uimește la alta care îi este familiară. Nimic aici care să te facă să te cutremuri.

În schimb, foarte rar se poate găsi la pietre o imagine care să nu fie nici geometrie aproximativă, nici aparență de figurație. Fiecare imagine care ni se oferă este o rețea mai mult sau mai puțin regulată de linii și figuri imprecise sau evocate, mai mult sau mai puțin lizibilă, a unei ființe, a unui obiect existent în lume. Nici o invenție, s-ar zice, nici o aparență nevăzută vreodată și parcă venită de aiurea, enigmatică, de neconceput: în același timp, destul de articulată, destul de coerentă pentru a impune reprezentarea unei creaturi, a unei scene comparabile cu cele pe care știe să le producă imaginația fantastică, cînd vrea să neliniștească sau să fascineze spiritul.

În fond, aproape nimic din lumea minerală, atît de fecundă, totuși, în similitudini deconcertante, nu amintește de aberații atît de variate precum *Condylura*, cîrtița cu botul înstelat sau *Cyclocosmia*, păianjenul cu scut solar. Piatra care miniaturizează cu ușurință zeii, astrele și arhitecturile n-ar putea suscita alarma atît de deosebită pe care o provoacă o ofensă inadmisibilă adusă legislației universale? Ar trebui în acest regn, ca și în altele, o sfîșiere malignă a legilor în vigoare, o necesitate limpede nesocotită. Or, ce altă ordine există în universul mineral, în afara celei prea savante, a geometriei cristalelor? Dealtminteri, într-un cristal, o spărtură nu este niciodată decît un accident care dis-

truge fără să nege nimic. Maclele, departe de a contrazice legile, li se supun cu meticulozitate. Întîlnirea cu o imposibilitate veritabilă, cum ar fi de exemplu un ac de cuarț cu șapte fețe, n-ar emoționa decît pe un mineralog. Dimpotrivă, cu venirea la putere a vieții se vede clar unde este situată bariera pe care nici un „strigoi" n-ar putea-o trece fără să provoace angoasa și teama. Spectrul, umbra reînviată constituie atunci inacceptabilul prin excelență. Dar unde nu există decît inertul, care va fi noutatea capabilă să ultragieze un haos, ce, prin definiție, suferă orice injurie fără să fie rănit, dacă nu tocmai ordinea, nașterea unei norme care-și încearcă puterea, care în tumult inaugurează calma minune a regularității în sfîrșit cucerite? În regnul nediferențiatului, iată că se dezvoltă o simetrie. În inima vacarmului, pe care ea îl neagă, pe care-l organizează, se schițează, raliindu-și o parte din masca flotantă, efigia domnitoare, sigiliul nesăbuit, poliedru sau sferă; poligon sau cerc, unghi precis sau curbă perfectă. Admirabila inovație face oficiul de fantomă și aduce prezența ei surprinzătoare. Într-un mediu fără ax, nici pol, nici centru, apare prin surprindere principiul unei repartiții echilibrate. Un mineral care impune ideea unui asemenea contrast oferă în sfîrșit ceea ce, în imperiul impasibil, poate corespunde unei Vedenii, în sensul cel mai adevărat al cuvîntului. Poate nu numai din cauza vălului alb care se distinge prin transparență în cristalele lui și care-i reproduce forma timidă. O varietate de cuarț poartă numele de „spectral". Astfel, imaginea netă a cristalului captiv, siluetă pură, imaterială în sînul materiei, proclamă, pînă la evidență, intruziunea scandaloasă și tremurîndă încă a geometriei. În acest adăpost, cel mai bine protejat, epura fantomă mărturisește prezența subită a unui element de perturbație majoră, care, paradoxal, este ordinea. Mai tîrziu, desigur, fantasticul va lua chipul invers al ruperii ordinei pe care o stabilise înainte. Pentru moment, în universul indistinctului, el nu s-ar putea achita de me-

nirea lui de ruptură decît introducînd în substanța confuză acest fel de spaimă absolută care trebuie să constituie ieșirea la suprafață a unei stricte și imprevizibile legislații.

Revin la meditația mea asupra asemănărilor inacceptabile — fulgor, cal-de-mare, păianjen, cîrtiță. Consimt că ele ar fi efectul unor simple coincidențe. Dar acestea sînt prea numeroase: trebuie ca la rîndul lor ele să corespundă vreunei legi. Or, formele și forțele, compensațiile și concurențele care conduc toate lucrurile sînt în număr relativ mai mic decît ele, astfel că acestea se repetă pînă în consecințele lor cele mai rare. Fiecare figură, fiecare structură, fie complexă chiar de la origine, a cunoscut șansa unei interferențe posibile. Unele au ieșit la suprafață în mai multe locuri din complicatul labirint al regnurilor. Ele îl presară cu un dedal secund de ecouri și de reflexe.

Aceste rele misterioase, inevitabile dacă stăm să ne gîndim, deconcertează spiritul. Acesta, cînd se minunează de false convenețe, care-l amăgesc, cînd se frămîntă să recunoască semne deja văzute la cele mai îndepărtate răscruci, ca și cum cartografia lumii s-ar repeta. Le bănuiește a fi tot atîtea capcane întinse marii sale încrederi. Desigur, ele nu indică corelații adevărate. Ele interpelează numai. Ele neliniștesc. Ele arată că, dacă structurile universului sînt în număr limitat, unele modele privilegiate trebuie negreșit să revină.

Aș vrea să precizez în acest punct ceea ce implică și respinge temeritatea mea. Aș considera imediat prezenta conjunctură drept caducă, dacă mi s-ar demonstra, din întîmplare, că silueta calului de la șah a fost istoricește inspirată de cea a calului-de-mare și că artiștii care au sculptat figurile de la Tiahuanaco au avut drept model scutul dorsal al *Cyclocosmiei*. Altfel spus, socotesc convergența mai verosimilă decît influența. În același fel, mi s-a întîmplat să pretind că poliedrele regulate ale lui Platon se întîlnesc cu structurile radiolarilor. Pînă acolo încît, în loc de a admite ipoteza influ-

enței, voi prefera să admit că Platon, sau vreun alt geometru, mi-apare ca un fel de avatar îndepărtat de radiolar. Mai mult, afirmația mi se pare seducătoare, aproape de necombătut, îndată ce trec, imprudent este adevărat, peste multiple etape, de îndată ce țin seama de parametrii de modificat, din care principali sînt trecerea scheletului de la exterior la interior, aceea de la instinct la imagine, aceea de la organic la speculativ.

Misterul rezidă în această palinodie, pe care nu o poți face să nu fi avut loc. Îmi dau bine seama că ipoteza pare nebunească. Reflecția sfîrșește totuși prin a o socoti cea mai economică. La urma urmelor, ea nu face decît să tragă concluziile care decurg dintr-un postulat aproape inevitabil pentru cercetarea riguroasă ; cel al unității lumii. Acest postulat, la rîndul său, antrenează un nou pariu : că lumea este finită ; căci dacă ea este infinită, nu în ceea ce privește dimensiunile ori scara, ci dacă o noutate imprevizibilă poate fi constatată ca un corp care n-ar avea loc în tabloul lui Mendeleev nici în altul și mai general, atunci nu-i rămîne omului decît dezordinea, absurdul și neputința. Condiția gîndirii utile este ca lumea să fie finită. Or, într-o lume finită și inumerabilă, lucrurile se repetă și își răspund. Cicluri și simetrii, omologii și recurențe se lasă ghicite în ea. Nu este nimic care să nu-și aibă locul în una sau mai multe serii, nimic care să nu-și aibă undeva pandantul sau dublura, cifrul care să-i readucă presentimentul ori nostalgia.

Natura dă atunci iluzia că își mototolește imuabila ei ordonanță. Ea menajează în urzeala ei drumuri de-a curmezișul, scurt-circuite derutante, tot felul de rapeluri imprevizibile și care par rezultatul unei halucinații. Liniștita și lenta ramificare a regnurilor și încrengăturilor, a claselor, ordinelor și familiilor, a genurilor, speciilor, și a măruntelor lor varietăți se vede astfel dată peste cap. Fantasticul, pînă și în materia inanimată, își desfășoară aripile gloriei și avertismentele.

El a provenit din resurgența de peceți care, prin efectul mecanismelor cu totul exterioare, oferă pe neașteptate imaginea îndepărtată sau apropiată, dar uimitoare, a altor date risipite în repertoriul lucrurilor. Asemenea insistență, asemenea consacrare nu este iluzie. Ea trădează printre multitudinea de aparențe comune supremația unor rare elemente. Ea le schițează cu claritate în talmeș-balmeșul general care tinde să ascundă unitatea profundă a naturii. La rîndul ei, imaginația, din totdeauna, se lasă vrăjită de aceste întîlniri echivoce. Ei îi place să suprapună, se exaltă chiar făcînd să coincidă ceea ce nu se poate suprapune decît pe un punct infim, adesea chiar prin conjectura temerară, aproape printr-o prejudecată. Semnele pe care ni le acordă cu zgîrcenie fantasticul natural fac mai mult decît a stimula demonul analogiei. Ele îi indică drumul. Devansează și hrănesc furia lui de interpretare. Îl satisfac descoperindu-l sau cel puțin lăsîndu-l să presupună existența unui imaginar subiacent, aparținînd realului, trambulină și garanție a celuilalt, acela pe care-l țese spiritul și care nu este, poate, decît un fel de repercutare nesigură a spiritului, sau de miraj liric, pe jumătate propus, pe jumătate solicitat care te tulbură fără să te mintă întru totul.

Litere în derivă, vocabule fără lexic, aceste borne-martor, a căror dispunere aberantă nu răspunde nici unui cadastru sau măsurători comensurabile cu omul, se numără totuși printre indicii care emoționează cel mai mult, și în chipul cel mai obscur. La sfîrșit, ele zălogesc aproape singure pariurile și resursele de imagini ale stăruitoarei poezii. Rețeaua jaloanelor uimitoare formează o acoperire secretă, inepuizabilă, un fel de aur intelectual care susține orice operații fiduciare ale inteligenței și imaginației.

În schimbul unui asemenea depozit, de îndată ce-l acceptă realitatea, omul se vede deposedat de antica superioritate al cărei beneficiar s-a pretins o clipă, imemorială pentru el însuși, dar așa de rapidă pentru

mersul geologiei. De aici înainte, el ştie că nu este nici singur, nici monarh. În jocul nesfîrşit de zaruri din care nu lipsesc nici puţul, nici temniţa, nici etapele fecunde, el nu este jucătorul, nici măcar zarul ci o fisă pasivă plimbată din despărţitură în despărţitură, cînd îi vine rîndul, printre alte embleme repetate. Adesea îl reţine o imagine care îl tulbură, care îi aminteşte sau îi făgăduieşte altele. Revenirea simulacrului îl face să întrevadă fîşiile ciopîrţite ale unei ordini disimulate pe care el abia o atinge, dar niciodată în mod sigur. Uimit sau iluminat, el încearcă să înţeleagă şi uneori să extindă regulile unui joc la care n-a cerut să ia parte şi pe care nici nu-i este îngăduit să-l abandoneze.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

PORTRETUL

Pe anumite calcare, asemănătoare cu marmurele, cu ruinele, linii divergente desenează un fel de spărturi, deşi continuitatea pietrei nu este atinsă. Dar ele îi împart suprafaţa în sectoare în care se învecinează diferitele nuanţe ale aceleiaşi culori, în general bejul, verdele sau negrul. Şi cum aceste linii se împrăştie din mai multe puncte de fugă, fasciculele pe care le formează în spaţiul redus ce le reţine, se întretaie, trasînd o reţea neregulată de triunghiuri, de trapeze, de romburi mai deschise la culoare sau uşor întunecate, în care ai zice că o lumină-artist încearcă subtil şi capricios gama intensităţilor sale.

În cea mai mare parte a timpului, natura se mărgineşte la dezordinile sale de creste şi de unghiuri, învălmăşindu-le, suprapunîndu-se, dezordini a căror presiune totodată paralelă şi contrariantă dă ideea valurilor mării sau piscurilor de munte, astfel cum un geometru, care s-ar sili să pătrundă legile cadenţei lor sau ale mişcării lor, le-ar stabili graficul simplificat şi esenţial, — ca pentru un om care merge sau pentru un „Nud coborînd scara".

Adesea, liniile sînt abia vizibile ; pete confuze de verdeaţă pe panta vîlcelelor desenează sub un cer cenuşiu masa unor păduri estompate de brumă. În aceste structuri întotdeauna rectilinii, în sfîrşit, printr-un hazard mai rar pot răsări chipuri umane, asemenea acelor portrete în care pictorul s-a străduit să descompună trăsăturile modelului său pentru a-i reconstrui asemănarea

prin linii drepte, prin unghiuri ieşinde sau intrînde, prin poligoane simple. Minunea este neverosimilă. Dar se întîmplă totuşi să se producă. Rămîne să-i analizăm economia.

Am sub ochi, închis în piatră, un chip care se supune aceluiaşi pariu. El se degajă pe trei sferturi, în gri pe fond ocru. De cealaltă parte a unei plăci subţiri, efigia a început deja să se dilueze. Ea nu mai oferă nimic foarte vizibil. Dar pe chip, sub pălărie sau glugă, ea este brutală, ascuţită, tăiată cu cosorul, ca de un cioplitor rustic.

Simulacrul de portret s-a ivit dintr-un cadrilaj complex al întinderii disponibile. Linii precise taie întreaga lărgime a plăcii. Cea mai mare parte diverg uşor pornind din stînga. Cea mai înaltă marchează marginea inferioară a coafurii şi umbra pe care ea o proiectează pe ochi. Cele mai joase închid bustul personajului între planul umerilor şi cel al centurii unde se opreşte griul. Între cele două zone ţîşnesc diagonale care mărginesc liniile aspre ale unei măşti trufaşe. Insuliţele mediane sînt singurele impregnate de gri, ele se află între paralele imperfecte care marchează diferitele etaje ale spaţiului util şi traversele pornite din baza care le taie ca o armătură de evantai.

O a treia reţea rezultă din fasciculele care ies din cele patru laturi ale pietrei şi care împing marginile neaşteptat oblice pînă în griul central.

Tocmai această urzeală mai fină, invadatoare, modulează conturul unei feţe, insinuîndu-şi lăncile în plaja de cenuşă. O excrescenţă de un galben deschis separă astfel bărbia pătrată de linia umerilor, ţeapănă sub apret sau armură.

O altă nervură secundară subliniază proeminenţa nasului ; o alta conturează cu negru sprîncenele şi golul orbitei, deasupra singurei pupile vizibile, o a treia indică unghiul aproape plat pe care-l face cu panta obrazului teribilul maxilar inferior, numai îmcăpăţînare şi dispreţ ; altele, mai puţin perceptibile, te fac să ghiceşti urma subţire şi albă a buzelor palide ; toate răspîndesc palo-

rile și umbrele care dau acestei fețe de culoarea prafului relief și viață.

Așadar, nici un miracol. Portretul rezultă din compunerea mai multor serii de drepte divers orientate. Întretăindu-se la întîmplare, ele decupează loje inegale ca formă și mărime. A doua șansă care se unește cu prima : compartimentele din centru s-au nimerit colorate în gri de sărurile metalice în suspensie în calcar — care au fost fixate de fisurile delicate ce divizează pasta. De unde și contrastul tentelor de o parte și de alta a demarcațiilor mai accentuate care împresoară motivul principal. A treia șansă și nu cea mai mică, infinit improbabilă : acest motiv s-ar asemui cu un personaj purtînd o bonetă vagă și drapat într-o mantie fluturîndă.

Fără îndoială silueta este impresionantă dar nu mai mult decît acelea pe care le întrezărești brusc în nori, unde ochiul recunoaște rînd pe rînd giganți, animale și bătălii. Pînă aici, totul e obișnuit. În acest punct totuși intervin două date noi. În primul rînd, în nori și aiurea, simulacrele, așa cum am spus, sînt deja evazive. Hazardul care le creează nu este niciodată altceva decît succesiunea lentă sau rapidă de stări instabile, de forme nesigure care se risipesc îndată ce se întrevăd. Privirea, care le prinde din zbor, știe că ele îi vor scăpa. Aparența, pe care începea s-o ghicească, alunecă și se dizolvă și în timpul care a trebuit ca s-o recunoști, o a doua, o a treia imagine nu mai puțin indecise s-au născut și au dispărut la rîndul lor. Spectacolul a fost de vis. Inconsistenta minune a fost insesizabilă și nu a fost totuși minune. Prea scurta sa epifanie nu a fost suficientă pentru a o impune memoriei. N-ar fi avut durată, prezență și nici chiar existență. Ești sigur că a existat ? Ea rămîne vis sau iluzie, ca o țesătură care face ape, cu reflexe fugitive. Uimirea nu poate să se nască și să crească decît în momentul în care spectacolul subzistă, rezistă, supraviețuiește percepției, se revelează pînă la urmă mai puțin trecător decît ființa efemeră care l-a surprins.

În piatră, dimpotrivă, imaginea, fiecare imagine, este fixată ca și cum grosimea mineralului ar conserva norul, flacăra sau cascada în toate clipele metamorfozei sale caleidoscopice. Fiecare dintre ele, martor nemuritor, este înregistrată pentru mult timp : pentru totdeauna, dacă o apreciem la scara scurtului anotimp uman. Astfel încît e suficient să prinzi clipa cea mai remarcabilă pe dibuite sau prin favoarea soartei. Căile fluide sînt deodată imuabile, meduzate, indestructibile, deși supuse diamantului și pietrei de șlefuit. N-a mai rămas acum decît s-o tai și s-o șlefuiești dar drept în axul voit și pînă la nivelul exact în care desenul își dăruiește cea mai puternică virtute.

Un artizan atent, la Florența, a divizat această piatră în tranșe subțiri ca să urmărească mai îndeaproape schimbările desenului. O singură dată lama a trecut pe unde trebuia. De o parte și de alta, o singură dată a fost dezvăluit portretul-fantomă, disimulat de milenii și care nu este portret și nici chiar semn, decît dacă accepți aceasta. Înainte și după, este imagine indistinctă pe cale de a deveni imagine nouă, un alt portret sau poate vreo halucinație, — palate, ferigi, păsări, liliputani.

În sfîrșit, este vorba de iluzia nu doar a unui chip omenesc, ci a unui tablou, adică a unei opere umane reprezentînd un astfel de chip. Impresia de tablou se naște mai întîi din cauza prezenței unui fel de cadru pe care îl desenează perfect un franj aproape regulat de dendrite. Deși inegale și întrerupte, ele mărginesc cu finele lor buchete conturul nedisciplinat al pietrei dreptunghiulare, ca și cum ar fi destinate să izoleze și să pună în valoare o pictură veritabilă. Rafinament suplimentar, aproape pretutindeni un tiv subțire le separă de fond, — sau ar trebui să zic de pînză ?

Coincidență suverană și revelatoare nu se află acolo. Între efigia colțuroasă și chipul omenesc, așa cum îl percepe ochiul, rămîne o margine, din pricină că pretinsul portret este exclusiv compus din intersecții de linii drepte. Or, acest caracter întărește dimpotrivă ana-

logia cu operele pictorilor, Villon, Picasso, Braque, Juan Gris, Marcousis şi cîţi alţii încă, despre care am vorbit la început şi care, cel puţin într-un moment din cariera lor, şi-au impus să descompună şi să reconstruiască obiectele percepţiei lor şi, ceea ce-i ciudat, chipurile în volume şi în planuri elementare. Aşa cum în „ţara nimănui" se înfruntă şi se salută, în timpul unui armistiţiu trecător, parlamentarii desemnaţi, aşa şi aici o reţea de linii rigide — care la capătul a mii de hazarduri conjugate anonim, indiferente, par să figureze un chip — atinge, întîlneşte şi depăşeşte structura intenţională concepută de către un artist pentru a reconstrui, plecînd de la legile pure, aceeaşi mască mişcătoare.

O astfel de întîlnire nu este iluzie, ci un avertisment. Ea dovedeşte că urzeala universului este continuă şi că nu există punct în imensul labirint al lumii unde liniile incompatibile venite de la antipozii cu mult mai radicali decît cei ai geografiei, să nu poată recunoaşte o stelă comună, purtătoare a aceloraşi simboluri comemorînd insondabile şi complementare fidelităţi.

Chipul apărut nu este decît un accident. Totuşi un alt semn n-ar fi avut aceeaşi elocvenţă. Visez îndelung la lumina degradată, furişată, schimbătoare, la jocul paralelelor şi obiectelor, la geometria oferită şi găsită întîia oară printr-un capriciu imemorial. Un hazard l-a făcut precursor imprevizibil a ceea ce într-o zi avea să fie fragilul chip uman chiar şi deloc indispensabil varietăţii lumii şi care, prin efectul altui hazard, ar putea să nu se ivească niciodată din infinitul rezervor al formelor. Cine ştie dacă acest tumult de triunghiuri înscris în piatră, oferit de natură, apoi inventat de artă, nu trădează unul din cifrurile secrete ale universului ?

Mi se pare atunci că descopăr de ce astfel de imagini exercită asupra spiritului o aşa de puternică fascinaţie, că descopăr motivele subterane ale neobositei şi nesocotitei ardori care împinge pe om să înzestreze cu un sens orice aparenţă lipsită de semnificaţie, să pîndească peste tot corespondenţa şi să le creeze acolo unde lipsesc,

originea invincibilei atracții a metaforei și analogiei, rațiunile unei stranii și permanente nevoi de a identifica. Mă abțin să admir în aceasta un antic și difuz magnetism, chemarea centrului, amintirea obscură, aproape abolită, sau inutilul presentiment al sintaxei generale.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

SOCIOLOGIE

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TEORIA SĂRBĂTORII

Vieţii obişnuite, dedicată treburilor zilnice, liniştită, prinsă într-un sistem de interdicţii, cu tot felul de precauţii, în care maxima *quieta non movere* menţine ordinea lumii, i se opune efervescenţa sărbătorii.[1] Aceasta, dacă nu se iau în consideraţie decît aspectele sale exterioare, prezintă caractere identice la oricare nivel de civilizaţie. Sărbătoarea implică o mare mulţime agitată şi zgomotoasă. Aceste adunări masive favorizează în cel mai înalt grad naşterea şi contagiunea unei exaltări, care se risipeşte în strigăte şi în gesturi, care incită oamenii să se abandoneze fără control impulsurilor celor mai nechibzuite. Chiar astăzi, cînd sărbătorile, sărăcite, se disting atît de puţin de fondul cenuşiu al monotoniei vieţii curente şi apar dispersate, fărîmiţate, aproape înnămolite, în ele se mai deosebesc cîteva sărmane vestigii ale dezlănţuirii colective care caracterizează vechile serbări meşteşugăreşti. De fapt, deghizările şi îndrăznelile îngăduite la carnaval, libaţiunile şi balurile de la răspîntii, din 14 iulie, mărturisesc

[1] Este inutil să subliniem că această teorie a sărbătorii este departe de a epuiza diferitele ei aspecte. În special, ea ar trebui să fie legată de o teorie a sacrificiului. Acesta, efectiv, pare un fel de conţinut privilegiat al sărbătorii. Este un fel de mişcare interioară care o rezumă şi care-i dă sensul. Ele apar împreună în acelaşi raport cu sufletul şi corpul. Fiindcă nu pot să insist asupra acestei intime conexiuni (trebuia să aleg), voi face efortul să pun în valoare atmosfera de sacrificiu care este cea a sărbătorii, în speranţa că astfel cititorul îşi va da seama că dialectica sărbătorii dublează şi reproduce pe cea a sacrificiului.

aceeași necesitate socială și o continuă. Nu există sărbătoare, chiar tristă prin definiție, care să nu comporte cel puțin un început de exces sau de ospăț : nu trebuie să citățm decît praznicile de înmormîntare de la țară. Odinioară ca și astăzi, sărbătoarea se definește întotdeauna prin dans, cîntec, ingestia hranei, băutură. Trebuie să mănînci pe săturate, pînă oboseşti, pînă te simți bolnav. Aceasta este legea sărbătorii.

1. Sărbătoarea, recurgere la sacru

În civilizațiile zise primitive, contrastul are în mod sensibil mai mult relief. Sărbătoarea durează mai multe săptămîni, mai multe luni, întrerupte prin perioade de odihnă, de patru sau cinci zile. Uneori sînt necesari mai mulți ani pentru a aduna cantitatea de hrană sau de avuții care vor trebui să fie nu numai consumate sau risipite cu ostentație, ci chiar distruse și irosite pur și simplu, pentru că distrugerea și risipa, forme ale excesului, intră de drept în esența sărbătorii.

Sărbătoarea se sfîrșește de regulă frenetic și orgiac, printr-o revărsare nocturnă de zgomot și mișcare pe care instrumentele cele mai fruste, lovite în tact, o transformă în ritm și în dans. După descrierea unui martor, masa umană, care mișună, se leagănă bătînd solul, se învîrtește prin sărituri în jurul unui stîlp central. Agitația se traduce prin tot felul de manifestări care o sporesc mereu. Ea crește și se intensifică prin tot ceea ce exprimă : lovituri obsedante de lănci pe scuturi, cîntece gutturale scandate tare, sacade și promiscuitate în dans. Violența se naște spontan. Din cînd în cînd izbucnesc bătăi : combatanții sînt separați, ridicați de brațe viguroase, legănați în cadență pînă ce se calmează. Hora nu se întrerupe. De asemenea, unele perechi părăsesc pe neașteptate dansul, merg să se acupleze în desișurile din

apropiere şi-şi reiau apoi locul în vîrtejul care ţine pînă dimineaţa.

Se înţelege că sărbătoarea, reprezentînd un astfel de paroxism al vieţii şi contrastînd atît de violent cu grijile mărunte ale existenţei cotidiene, va apărea individului drept o altă lume, în care el se simte susţinut şi transformat de forţe care-l depăşesc. Activitatea sa zilnică, de recoltare, de vînătoare, de pescuit sau de creşterea animalelor, nu face decît să-i ocupe timpul şi să-i satisfacă nevoile imediate. Ea cere fără îndoială atenţie, îndemînare, răbdare, dar individul trăieşte mai profund cu amintirea unei sărbători şi în aşteptarea alteia, căci sărbătoarea înseamnă pentru el, pentru memoria şi pentru dorinţa lui, timpul unor emoţii intense şi al metamorfozei fiinţei sale.

Încoronarea sacrului.

Este meritul lui Durkheim de a-şi fi dat seama de ilustrarea capitală pe care sărbătorile o furnizează, faţă de zilele lucrătoare, în distingerea sacrului şi profanului. Ele opun de fapt o explozie intermitentă unei terne continuităţi, o frenezie exaltantă unei repetiţii cotidiene a aceloraşi preocupări materiale, suflul puternic de efervescenţă comună unor activităţi calme în care fiecare se agită separat, concentrarea societăţii unei dispersări a ei, febra clipelor ei culminante muncii liniştite din fazele atone ale existenţei sale. În plus, ceremoniile religioase, ale căror prilejuri sînt, tulbură sufletul credincioşilor. Dacă sărbătoarea este timpul bucuriei, ea este de asemenea timpul angoasei. Abstinenţa, tăcerea sînt de rigoare înaintea relaxării finale. Interdicţiile obişnuite sînt întărite, noi prohibiţii sînt impuse. Desfrîul şi excesele de tot felul, solemnitatea riturilor, severitatea prealabilă a restricţiilor concură în mod egal la a face din ambianţa sărbătorii o lume de excepţie.

În realitate, sărbătoarea ține de obicei chiar de domnia sacrului. Ziua de sărbătoare, simpla duminică, este mai întîi un timp consacrat divinului, în care munca este oprită, în care trebuie să te odihnești, să te înveselești și să lauzi pe Dumnezeu. În societățile în care sărbătorile nu sînt diseminate în ansamblul vieții laborioase, ci grupate într-un adevărat *sezon al sărbătorilor* se vede și mai bine pînă unde acestea constituie realmente perioada de preeminență a sacrului.

Studiul lui Mauss asupra societăților eschimose furnizează cele mai bune exemple ale unui violent contrast între aceste două genuri de viață, întotdeauna sensibile la popoarele pe care climatul sau natura organizației lor economice le condamnă la o inacțiune prelungită o bună parte din an. Iarna, societatea eschimosă trăiește în colectiv : totul se face sau se petrece în comun, pe cînd în timpul verii, fiecare familie, izolată sub cortul său într-o imensitate aproape pustie, își găsește hrana separat, fără ca nimic să-i reducă inițiativa individuală. Față de viața estivală, aproape în întregime laică, iarna apare ca un fel de timp „de exaltare religioasă continuă", un fel de lungă sărbătoare. Și la indienii din America septentrională, morfologia socială este la fel de variabilă în funcție de anotimp. Acolo, la fel, dispersiunea din timpul verii este urmată de concentrarea din timpul iernii. Clanurile dispar și fac loc confreriilor religioase, care execută marile dansuri rituale și organizează ceremoniile tribale. Este epoca transmiterii de mituri și de rituri, cele în care spiritele apar novicilor și îi inițiază. Cei din tribul Kwakiutl spun ei înșiși : „Vara, sacrul este dedesubt, profanul este deasupra ; iarna, sacrul este deasupra, profanul — dedesubt". E cît se poate de clar.

Sacrul, în viața obișnuită, după cum s-a văzut, se manifestă aproape exclusiv prin interdicții. El se definește ca „rezervat", „separat" ; este scos în afara folosinței obișnuite, protejat prin prohibiții destinate să prevină orice rău pricinuit ordinii lumii, orice risc de

a o strica şi de a introduce în ea un ferment de tulburare. El apare deci esenţialmente ca negativ. Este în fapt unul din caracterele fundamentale şi cel mai adesea recunoscut în interdicţiile rituale. Or, perioada sacră a vieţii sociale este tocmai cea în care regulile sînt suspendate şi libertatea oarecum recomandată. Fără îndoială, se poate refuza excesele sărbătoririi un sens ritual precis, considerîndu-le un fel de simple *descărcări de activitate.* „Eşti atît de departe de condiţiile vieţii obişnuite, scrie Durkheim, şi ai atît de clar conştiinţa acestui fapt, încît simţi parcă nevoia de a te situa în afara şi deasupra moralei obişnuite." Desigur, agitaţia dezordonată, exuberanţa sărbătorii răspund unui fel de impuls de detumescenţă. Chiar Confucius îşi dădea seama de aceasta cînd, ca să justifice serbările ţărăneşti chineze, spunea că nu trebuie „să ţii arcul întotdeauna întins fără ca vreodată să-l destinzi, sau să-l ţii mereu destins, fără ca vreodată să-l încordezi". Excesele elanurilor colective îndeplinesc cu siguranţă *şi* această funcţie: ele vin ca o bruscă aprindere după o lungă şi severă constrîngere. Dar acesta nu este decît unul din aspecte, mai puţin bineînţeles raţiunea lor de a fi decît mecanismul lor fiziologic. Acest caracter este departe de a le epuiza natura. Indigenii, de fapt, văd în ele condiţia eficacităţii magice a sărbătorilor lor. Ele sînt cele care dovedesc dinainte reuşita riturilor şi care vestesc astfel, indirect, femei fecunde, recolte bogate, războinici viteji, un vînat abundent, un pescuit fructuos.

Excesul, remediul uzurii

Excesul nu se reduce numai la a însoţi sărbătoarea în mod constant. El nu este un simplu epifenomen al agitaţiei pe care o dezvoltă. El este necesar succesului ceremoniilor celebrate, participă la virtutea lor sacră şi contribuie, la fel ca ele, să reînnoiască natura sau societatea. Acesta pare să fie de fapt scopul sărbători-

lor. Timpul epuizează, extenuează. El este cel care aduce îmbătrînirea, care îndreaptă spre moarte, cel care *uzează*: este chiar sensul rădăcinii din care provin, în greacă și iraniană, cuvintele care-l desemnează. În fiecare an vegetația se reînnoiește și viața socială, asemeni naturii, inaugurează un ciclu nou. Tot ceea ce există trebuie să fie astfel întinerit. Trebuie să reînceapă creația lumii.

Aceasta se comportă ca un *cosmos* guvernat de o ordine universală și funcționînd după un ritm regulat. Măsura, regula o menține. Legea sa este că orice lucru se găsește la locul *său*, că orice eveniment se ivește la timpul *său*. Așa se explică faptul că singurele manifestări ale sacrului sînt interdicțiile, protecții împotriva a tot ceea ce ar putea să amenințe ordinea cosmică, sau ispășiri, refaceri a tot ceea ce a putut s-o tulbure. Se tinde spre nemișcare, căci orice schimbare, orice inovație pune în pericol stabilitatea universului; omul ar vrea să frîneze devenirea și să distrugă șansele morții universului. Dar germenii nimicirii sale rezidă în chiar funcționarea sa, care acumulează rebuturile și antrenează uzura mecanismului.

Nu există nimic care să nu apară supus acestei legi pe care ansamblul experienței o definește și o confirmă. Însăși sănătatea corpului omenesc pretinde ca el să evacueze în mod regulat „murdăria" sa, urină și excremente, și, în cazul femeii, sîngele menstrual. Totuși, bătrînețea sfîrșește prin a-l slăbi și a-l paraliza. Natura, în fiecare an, trece în același fel printr-un ciclu de creștere și de declin. Instituțiile sociale nu par să fie ferite de această alternanță. Ele trebuie să fie la fel de periodic regenerate și purificate de deșeurile otrăvite care reprezintă partea nefastă lăsată de fiecare act împlinit pentru binele comunității. Oricît ne-am imagina că este de necesar, se admite că el comportă o oarecare impuritate pentru oficiantul care-și asumă responsabilitatea și, prin contagiune, pentru întreaga societate.

Astfel, zeii panteonului vedic caută o ființă asupra căreia ar putea să treacă impuritatea pe care o contractează la împrăștierea sîngelui în timpul sacrificiului. Acest fel de purgare se face în general sub formă de expulzare sau de ucidere, fie a unui țap ispășitor încărcat cu toate păcatele comise, fie a unei personificări a anului vechi care e pe cale de a fi înlocuit. Trebuie alungate răul, slăbiciunea și uzura, noțiuni care, toate, coincid mai mult sau mai puțin. La Tonkin, riturile se celebrează în scopul explicit de a elimina reziduul impur al fiecărui eveniment și în special al actelor de autoritate. Se caută să se neutralizeze iritarea, voința malignă a spiritelor celor pe care guvernul i-a condamnat la moarte pentru trădare, rebeliune sau conspirație. În China, se adună gunoaiele, adică resturile zilnice ale vieții menajere, în apropierea ușii casei, și se scot cu precauție în timpul sărbătorilor de anul nou, căci ele conțin, ca orice necurățenie, un principiu activ care, folosit în mod convenabil, poate să aducă prosperitate.

Eliminarea resturilor pe care funcționarea oricărui organism le acumulează, lichidarea anuală a păcatelor, izgonirea timpului vechi nu sînt suficiente. Ele nu servesc decît să înmormînteze un trecut bătrîn și murdar, *care și-a trăit traiul*, și care trebuie să cedeze locul unei lumi virgine căreia sărbătoarea este sortită să-i impună încoronarea.

Interdicțiile se arată neputincioase în păstrarea integrității naturii și societății. Ele n-ar putea, cu atît mai mult, să contribuie la redarea primei lor tinereți. Regula nu are în ea nici un principiu capabil să o revigoreze. Trebuie să se facă apel la puterea creatoare a zeilor și să se revină la începutul lumii, să se recurgă la forțele care au transformat atunci haosul în cosmos.

Haosul primordial.

Sărbătoarea se prezintă de fapt ca o actualizare a începuturilor universului, a *Urzeit*-ului, a erei originare

eminamente creatoare, care a văzut toate lucrurile, toate ființele, toate instituțiile fixîndu-se în forma lor tradițională și definitivă. Această epocă nu este alta decît cea în care trăiau și acționau strămoșii divini ale căror mituri le comunică istoria. Mai mult, pentru tsimshiansii din America de Nord, miturile se deosebesc de alte povești legendare prin faptul că sînt situate în acel timp revolut, în care lumea încă nu-și luase înfățișarea de acum.

Caracterele acestui Mare Timp mitic au fost studiate remarcabil de către Lévy-Bruhl la australieni și papuași. Fiecare trib are un termen special pentru a-l desemna. Acest termen este *altjira* la tribul Aruntas, *dzugur* la Aluridjas, *bugari* la Karadjeri, *ungud* la popoarele din nord-estul Australiei etc. Adeseori, aceste cuvinte desemnează în același timp visul și, în general, tot ceea ce pare insolit și miraculos. Este cuvîntul de care ei se servesc pentru a defini un timp în care „neobișnuitul era regula". Expresiile folosite de către observatori tind toate să scoată în evidență acest aspect al vîrstei primordiale. Pentru Dr. Fortune, acest timp mitic este cel în care „existența devenea ființare și în care istoria naturală începea". El este plasat, totodată, *la începutul* și *în afara* devenirii. Chiar Elkin observă că acest timp este nu mai puțin prezent sau viitor decît trecut: „Este o stare și totodată o perioadă", scrie el destul de semnificativ.

În fond, timpul mitic este originea celuilalt și se ivește continuu din el, producînd tot ceea ce se manifestă ca deconcertant sau inexplicabil. Supranaturalul se găsește în mod constant tupilat în spatele sensibilului și tinde fără încetare să se manifeste prin el. Vîrsta primordială este descrisă într-un mod surprinzător de unanim în locurile cele mai diverse. Este locul ideal al metamorfozelor și al miracolelor. Nimic încă nu era stabilizat, nici o regulă nu era impusă, nici o formă nu era fixată. Ceea ce, mai tîrziu, a devenit cu neputință, era atunci realizabil. Obiectele se deplasau singure, băr-

cile zburau prin aer, oamenii se prefăceau în animale şi invers. Ei îşi schimbau pielea în loc să îmbătrînească şi să moară. Universul întreg era plastic, fluid şi nesfîrşit. Recoltele creşteau spontan, iar carnea animalelor se refăcea îndată ce era tăiată.

Crearea Cosmosului

În cele din urmă, strămoşii au impus lumii o înfăţişare care de atunci nu s-a mai schimbat, legi care de atunci sînt mereu în vigoare. Ei au făcut oameni zămislindu-i din pămînt sau transformînd fiinţele mixte, jumătate animale, care existau mai înainte. Ei au creat sau au format în acelaşi timp felurite specii animale şi vegetale. Fasonînd un singur individ, ei modelau, după chipul său, descendenţii, şi toţi profitau, fără nici o nouă intervenţie, de mutaţia arhetipului. Ei au fixat, de asemenea, marea, uscatul, insulele, munţii. Au separat triburile şi au instituit, pentru fiecare, civilizaţia, ceremoniile, detaliile ceremoniilor, riturile, datinile, legile proprii.

Dar închizînd fiecare lucru, fiecare fiinţă în limitele date, limitele sale *de acum înainte* naturale, ei le privau de toate puterile magice care le permiteau să-şi realizeze într-o clipă dorinţele şi, fără să întîmpine vreo piedică, să devină imediat ceea ce doreau să fie. Ordinea, într-adevăr, nu se acomodează cu existenţa simultană a tuturor posibilităţilor, cu absenţa oricărei reguli ; lumea cunoscu astfel limitele de netrecut care izolează fiecare specie în propria ei fiinţă şi care o împiedică să iasă. Totul se găsea imobilizat şi interdicţiile au fost stabilite pentru ca organizarea, noua legalitate să nu fie tulburate.

În sfîrşit, moartea a fost introdusă în lume din cauza neascultării primului om, mai curînd a primei femei, din greşeala unui trimis al divinităţii, din prostia Stră-

moşului „Gaffeur“ [1] care, de obicei, face eforturi stîngace de a imita gesturile Creatorului şi a cărui imbecilă încăpăţînare duce la consecinţe totodată comice şi catastrofale. Oricum, cu moartea ca un vierme în fruct, *cosmosul* a ieşit din *haos*. Era harababurii s-a încheiat, istoria naturală începe, regimul cauzalităţii normale se instalează. Revărsării de activitate creatoare îi succede vigilenţa necesară menţinerii în bună stare a universului creat.

Haosul şi Vîrsta de Aur

Se înţelege că timpul mitic apare înveşmîntat într-o ambiguitate fundamentală: de fapt, el se prezintă sub aspectele antitetice ale Haosului şi ale Vîrstei de Aur. Absenţa barierei seduce, după cum lipsa de ordine şi de stabilitate respinge. Omul priveşte cu nostalgie spre o lume în care nu trebuia decît să întinzi mîna pentru a culege fructe savuroase şi întotdeauna coapte, în care recolte binevoitoare intrau în hambare fără arătură, fără semănat şi fără seceriş, care nu cunoştea aspra necesitate a muncii, în care dorinţele erau realizate de îndată ce se năşteau, fără să fie mutilate, reduse, nimicite de cine ştie ce imposibilitate materială sau cine ştie ce prohibiţie socială.

Vîrsta de Aur, copilăria lumii asemenea copilăriei omului, corespunde acestei concepţii despre un paradis terestru în care totul este dat dinainte şi la ieşirea din care omul a trebuit să-şi cîştige pîinea cu sudoarea frunţii. Este regatul lui Saturn sau al lui Cronos, fără război şi fără comerţ, fără sclavie şi fără proprietate particulară. Dar această lume de lumină, de bucurie liniştită, de viaţă uşoară şi fericită este în acelaşi timp o lume de tenebre şi de eroare. Timpul lui Saturn este cel al sacrificiilor umane, iar Cronos îşi devora copiii. Ferti-

[1] Este Trickster-ul etnografilor anglo-saxoni.

litatea spontană a solului nu este nici ea fără revers. Prima vîrstă se prezintă de asemenea ca era creaţiilor exuberante şi dezordonate, a naşterilor monstruoase şi excesive.

Uneori, cele două reprezentări antagoniste se amestecă inextricabil, alteori un efort de coerenţă a spiritului le-a separat şi vedem cum mitologia distinge şi opune, făcînd să se succeadă, un Haos şi o Vîrstă de Aur. Acestea apar drept cele două feţe ale aceleiaşi realităţi imaginare ; aceea a unei lumi fără regulă, din care ar fi ieşit lumea organizată în care trăiesc în prezent oamenii. Ea se opune ultimei aşa cum lumea mitului se opune celei a istoriei, care începe cînd cealaltă a luat sfîrşit. Ea i se mai opune precum lumea visului, al cărei nume îl poartă, celei a stării de veghe. Ea apare în sfîrşit drept timpul trîndăviei, al abundenţei, al risipei, a cărui întoarcere omul în zadar o speră atunci cînd se vede condamnat la muncă, la sărăcie, la economie.

În acelaşi timp, mai mult sau mai puţin obscur, fără îndoială că ea simbolizează copilăria. Nu este nevoie să facem apel, pentru a o stabili, la acel regret al inimii, la acea pantă a memoriei care determină pe adult să înfrumuseţeze la extrem amintirea anilor săi tineri care îi par deodată a fi fost ai jocurilor, feriţi de griji, pe care el îi vede, împotriva oricărei verosimilităţi, drept timpul unei eterne sărbători într-o grădină a raiului. Totuşi nu încape îndoială că aceste două concepţii, despre prima vîrstă a lumii şi despre *verdele paradis al iubirilor din copilărie*, s-au influenţat reciproc.

Dealtfel, se obişnuieşte ca înaintea ceremoniilor de iniţiere care-l introduc pe tînăr în cadrele sociale, activitatea acestuia să nu fie supusă interdicţiilor care limitează pe cea a omului matur : astfel, înainte de căsătorie, sexualitatea adolescentului este în general mult mai liberă decît se poate imagina. Se pare că individul nu este cuprins încă în ordinea lumii şi că, în consecinţă, nu riscă să o prejudicieze încălcînd legi care nu-l privesc. El trăieşte, ca să spun aşa, în marginea universului

ordonat și a societății organizate. Nu aparține decît pe jumătate cosmosului, n-a rupt încă orice legătură cu universul fabulos, lumea cealaltă, din care strămoșii au scos sufletul său pentru a-l așeza și a-l face să renască în trupul unei femei, mama sa.

În opoziție cu ordinea, cu „istoria naturală", prima vîrstă a lumii reprezintă un timp de confuzie universală care nu se poate imagina fără neliniște. La eschimoși, aspectele contradictorii ale erei primordiale par intim amestecate. Ea posedă caracterele unui haos nediferențiat: totul era în tenebre, nu exista lumină pe pămînt. Nu se puteau deosebi nici continentele, nici mările. Oamenii și animalele nu se deosebeau unii de celelalte. Vorbeau aceeași limbă, trăiau în locuințe asemănătoare, vînau în același fel. Se recunosc de asemenea în descrierea acestei epoci trăsăturile care servesc de obicei la zugrăvirea Vîrstei de Aur: talismanele aveau atunci o putere considerabilă, te puteai transforma în animal, în plantă, în piatră. Carnea renului caribu creștea pe scheletul animalului după ce fusese mîncată. Lopețile de curățat zăpada se mișcau singure dintr-un loc într-altul, fără să pui mîna pe ele.

Dar această ultimă posibilitate manifestă deja, într-un mod semnificativ, un amestec de regret și de teamă, ilustrează dorința unei lumi în care totul s-ar împlini fără efort, și te face să te temi ca lopețile să nu capete viață și să scape pe neașteptate din mîna proprietarului lor. De aceea ele nu sînt niciodată lăsate înfipte în zăpadă fără a fi supravegheate.

2. Recrearea lumii

În același timp și pentru aceleași motive coșmar și paradis, prima vîrstă apare evident ca perioada și starea de vigoare creatoare din care a ieșit lumea prezentă, supusă vicisitudinilor de uzură și amenințată de moarte.

În consecință, renăscînd, recufundîndu-se în această eternitate mereu actuală ca într-o fîntînă a Juvenței cu apele mereu proaspete, ea are șansa de a întineri și a regăsi plenitudinea vieții și robustețiii care-i va permite să înfrunte timpul pentru un nou ciclu.

Aceasta este funcția pe care o îndeplinește sărbătoarea. Ea a și fost definită ca o actualizare a perioadei creatoare. Ca să reluăm o formulă justă a lui Dumézil, ea constituie o deschidere spre Marele Timp, momentul în care oamenii părăsesc devenirea pentru a ajunge la rezervorul de forțe atotputernice și mereu noi, care reprezintă vîrsta primordială. Ea are loc în temple, în biserici, în locurile sfinte, care semnifică în același fel deschideri spre Marele Spațiu, acela în care evoluau strămoșii divini și în care locurile, stîncile consacrate sînt jaloanele perceptibile care rămîn asociate gesturilor decisive ale Creatorilor.

Ceremonia începe cu ocazia unei faze critice a ritmului sezonier. Cînd natura pare să se reînnoiască, cînd în ea se efectuează o schimbare vizibilă în ochii tuturor : la începutul sau la sfîrșitul iernii în climatele arctice sau temperate, la începutul sau la sfîrșitul sezonului ploilor în zona tropicală. Cu o emoție intensă, ținînd în același timp de neliniște și de speranță, se pornește în pelerinaj la locurile străbătute altădată de strămoșii mitici. Australianul reface cu pietate itinerarul pe care aceștia l-au efectuat, se oprește peste tot pe unde ei au făcut haltă și repetă cu grijă gesturile lor.

Elkin a subliniat apăsat această legătură vitală, religioasă, depășind cu mult simpla geografie, care există între indigen și patria sa : aceasta, scrie el, se prezintă ochilor săi drept drumul de acces care-l duce în lumea invizibilă. Îl pune în legătură cu „puterile dătătoare de viață, de care profită omul și natura". Dacă trebuie să-și părăsească peisajul natal sau dacă colonizarea îl zdruncină, el se crede făgăduit morții și se simte sfîrșit : nu mai poate să reia legătura cu sursele care, periodic, îi întremează ființa.

Incarnarea strămoşilor creatori

Sărbătoarea este astfel celebrată în spaţiul-timp al mitului şi îşi asumă funcţia de a regenera lumea reală. Se alege de preferinţă, în acest scop, momentul reînnoirii vegetaţiei şi, dacă e cazul, cel în care animalul totemic redevine fecund. Se merge la locul în care strămoşul mitic a modelat specia vie din care se trage grupul. Se repetă ritualul creator care a fost moştenit şi care e singurul capabil să ducă la bine.

Actorii mimează faptele şi gesturile eroului. Ei poartă măşti care-i identifică cu acest strămoş jumătate-om, jumătate-animal. Uneori aceste accesorii comportă reţele care, la momentul dorit, descoperă brusc o a doua figură şi permit astfel purtătorului să reproducă transformările instantanee care aveau loc în prima vîrstă. E vorba, efectiv, de a face prezente şi active fiinţele din perioada creatoare, care, singure, au puterea magică în stare să confere ritului eficienţa dorită. Nu se face dealtfel nici o distincţie netă între „fundamentul mitic şi ceremonialul actual". Daryll Forde a constatat formal acest fapt la yumaşii din Colorado ; informatorii săi confundau sistematic ritul pe care obişnuiau să-l celebreze cu actul prin care străbunii îl instituiseră la origine.

Diverse procedee sînt folosite în acelaşi timp pentru reînvierea timpului fecund al străbunilor prestigioşi. Cîteodată se mulţumesc cu recitarea miturilor. Acestea sînt, prin definiţie, naraţiuni secrete şi puternice care povestesc despre crearea unei specii sau fundarea unei instituţii. Ele se comportă ca nişte cuvinte magice. Naraţiunile sînt suficiente pentru a provoca repetarea actului pe care ele îl comemorează.

O altă manieră de a readuce prin magie perioada mitică constă în a redesena picturile rupestre care, pe stînci, în galerii îndepărtate, reprezintă strămoşii. Redîndu-le culorile, retuşîndu-le periodic (nu trebuie să fie refăcute dintr-o dată complet : s-ar întrerupe continui-

tatea), se recheamă la viaţă fiinţele pe care le reprezintă, pe care le *actualizează*, pentru ca ele să asigure reîntoarcerea sezonului ploios, înmulţirea plantelor şi animalelor comestibile, mişunarea spiritelor-copii care lasă femeile însărcinate şi garantează prosperitatea tribului.

Se recurge uneori la o veritabilă reprezentaţie dramatică. În Australia, oamenii tribului Warramunga mimează viaţa strămoşului mitic al fiecărui clan, de exemplu, oamenii Şarpelui negru, pe aceea a eroului Thalawalla, din momentul în care acesta iese din pămînt pînă în cel în care va reintra. Actorii au pielea acoperită cu puf care zboară cînd ei se mişcă. Ei figurează astfel răspîndirea germenilor vieţii care ies din corpul strămoşului. Făcînd aceasta, ei asigură înmulţirea Şerpilor negri. Astfel oamenii se refac la rîndul lor, se regenerează, se cuminecă în esenţa lor intimă prin consumarea animalului sacru.

Aceasta, cum s-a văzut, e un sacrilegiu, o interdicţie cînd e vorba de a respecta ordinea lumii şi nu de a o reînnoi. Dar acum, membrii clanului sînt identificaţi fiinţelor din epoca mitică, cele care nu cunoşteau prohibiţiile şi care le-au instituit aşa cum vor fi de-acum înainte. În timpul perioadei precedente, oficianţii s-au sanctificat, efectiv, prin respectarea unei abstinenţe riguroase şi a multor interdicţii care i-au determinat să treacă progresiv din lumea profană în domeniul sacrului. Ei au devenit strămoşi: măştile, ornamentele pe care le poartă sînt semnul metamorfozei lor. Ei pot astfel să ucidă şi să consume animalul, să culeagă şi să mănînce planta căreia îi aparţin în mod mistic. Realizează astfel comuniunea cu principiul din care îşi trag forţa şi din care îşi iau viaţa. Ei absorb odată cu acest principiu un nou influx de vigoare. Pe urmă, abandonează celor din alte clanuri specia căreia i-au provocat resurecţia şi pe care au desacralizat-o, folosindu-se primii de această hrană sfîntă, identică lor înşişi şi din care au nevoie periodic să guste printr-un gest de canibalism

însufleţitor, de teofagie întăritoare: din această clipă ei nu mai au voie să mănînce din animalul sacru. Sărbătoarea s-a terminat, ordinea se află din nou instituită.

Rituri de fecunditate şi de iniţiere.

Ceremoniile de fecunditate nu sînt singurele. Mai sînt altele care au drept scop intrarea tinerilor în societatea bărbaţilor şi de a-i integra astfel în colectivitate. Acestea sînt rituri de iniţiere. Ele apar comparabile precedentelor şi sînt bazate ca şi ele pe reprezentarea miturilor referitoare la originile lucrurilor şi instituţiilor.

Paralelismul este absolut. Ceremoniile de fecunditate asigură renaşterea naturii, ceremoniile de iniţiere pe cea a societăţii: fie că ele coincid, fie că sînt celebrate separat, constau deopotrivă în a face actual şi prezent trecutul mitic, în scopul de a provoca întinerirea lumii.

În cultul Majo din Noua-Guinee, novicii pătrund în locul sacru comportîndu-se ca nişte nou-născuţi: se prefac că nu ştiu nimic, că nu se pricep să se servească de nici o ustensilă, că se găsesc pentru întîia oară în faţa alimentelor care li se dau de mîncat. Atunci, pentru a-i învăţa, actori încarnînd strămoşii divini le prezintă fiecare lucru în ordinea în care miturile le povestesc creaţia prin mijlocirea acestora. Nu se poate marca precis în ce punct ceremonia semnifică întoarcerea la haosul primordial şi stabilirea în amănunt a legalităţii cosmice: apariţia ordinii în lume nu se face dintr-o dată, ea însăşi se efectuează în ordine.

După Wirz, ceremoniile *majo* sînt identice, indiferent dacă e vorba de fecunditate sau de iniţiere. Ele nu diferă decît prin scopul lor. Efectiv, societatea se aseamănă cu natura. Novicele este asemenea seminţei îngropate în pămînt, în pămîntul care n-a fost încă lucrat. La origine strămoşii au transformat în oameni creaturile monstruoase ale Marelui Timp, le-au completat dîndu-le organe sexuale, sursele lor de viaţă şi

de fecunditate. Inițierea, în același fel, face din neofiți bărbați adevărați. Circumcizia le *desăvîrșește* falusul. Ansamblul ceremoniei le conferă diversele virtuți virile, în special bravura, invincibilitatea, și, pe de altă parte, dreptul și puterea de a procrea. Ea duce la maturitate noua generație de bărbați, după cum riturile împlinite în vederea reproducerii speciei totemice asigură creșterea noii recolte sau a noii generații animale.

În plus, în afară de inițiere, novicii iau cunoștință de mituri, de moștenirea misterioasă și sacră a tribului. Ei asistă la domonstrația de ceremonii pe care le vor celebra la rîndul lor și a căror reușită va proba desăvîrșirea calității lor de adulți. Dansurile rituale din America de Nord sînt legate de haruri magice, ele însele fiind în legătură cu povestirile tainice care explică felul în care strămoșii le-au dobîndit. Cunoașterea povestirii, executarea dansului conferă de exemplu „posesiunea" Harponului Magic, indispensabil succesului la vînătoarea de vidre, la găsirea Apei-Vii care învie morții, a Focului Arzător care pîrjolește de la distanță. Dansul nu este altceva, pentru cei din tribul Kwakiutl, scrie Boas, decît „reprezentarea dramatică a mitului relativ la primirea spiritului" și în consecință a harului pe care acestea îl personifică.

Dansul a fost revelat de către spiritul însuși novicelui care, pentru a-și autentifica inițierea, repetă dansul purtînd masca și însemnele strămoșului protector care l-a învățat. Dansînd, el îl încarnează pe acesta, sub o formă animală, căci ceremonialul a fost, ca întotdeauna, instituit în era mitică, înainte ca Transformatorul să fi fixat fiecare lucru în forma lui definitivă. Spiritele nu apar decît iarna, adică între două perioade de muncă profană, în afara timpului obișnuit : iarna este sezonul sărbătorilor, al dansurilor în care tinerii încarnează spiritele, pentru a cuceri harurile pe care ele le dăruiesc și a-și apropia puterile pe care acestea le posedă, identificîndu-se cu ele.

În timpurile mitice dealtfel, cele două feluri de ceremonii (de inițiere și de fecunditate) se făceau deodată. Strehlow spune aceasta referitor la Australia, unde ele, totuși, se deosebesc în modul cel mai precis în ritual: strămoșii parcurgeau Marele Spațiu cu novicii lor, și-i învățau, desăvîrșindu-le, riturile cu care ei creau ființele sau le fixau într-o morfologie stabilă. Îi inițiau astfel nu printr-o ceremonie „albă", ci printr-o primă și efectivă desfășurare, prin împărtășirea activității lor creatoare.

Suspendarea timpului reperat

Oricum, important este mai întîi să actualizezi vîrsta primordială: sărbătoarea este Haosul regăsit și modelat din nou. În China, se consideră că burduful din piele de capră, care închipuie haosul, este transformat, cînd a fost străpuns de șapte ori de către Fulgere. După cum omul are șapte deschideri în chip, tot așa omul de familie bună are șapte deschideri în inimă. Burduful-Haos este personificat de un bărbat tîmp „fără deschidere", lipsit de chip și de ochi. La sfîrșitul unui festin, Fulgerele îl străpung de șapte ori: nu pentru a-l ucide, subliniază Granet, ci pentru a-l face să renască la o viață superioară, pentru a-l modela. Tragerea cu arcul asupra burdufului apare (în ritual) legată de o sărbătoare de iarnă, petrecerea din noaptea lungă, care are loc în ultimele douăsprezece zile ale anului și în timpul căreia toate excesele sînt comise pe întrecute.

Este aici un obicei foarte larg răspîndit; sărbătoarea readuce timpul licenței creatoare, cea care precede și naște ordinea, forma și interdicția (cele trei noțiuni sînt legate și se opun împreună celei de Haos). Această perioadă și-a găsit locul său precis în calendar. De fapt, cînd lunile se socotesc prin lunații și anul prin mișcarea de revoluție a pămîntului în jurul soarelui, douăsprezece zile rămîn în suspensie la sfîrșitul ciclului solar. Ele per-

mit punerea de acord a celor două feluri de a măsura timpul. Aceste zile intercalare nu aparţin nici unei luni, nici unui an. Ele sînt în afara timpului reperat, şi par din acelaşi motiv destinate în totul pentru întoarcerea periodică şi reconstitutivă a Marelui Timp.

Aceste zile în plus sînt echivalentul anului întreg, „replica" sa după expresia din Rig-Veda în legătură cu zilele sacre de la jumătatea iernii din India antică. Fiecare din aceste zile corespunde fiecărei luni şi ceea ce se petrece în primele prefigurează ceea ce va surveni în celelalte. Numele lor sînt dealtfel identice şi urmează în aceeaşi ordine. Dacă se socoteşte pe un ciclu de doi ani şi jumătate, ca în calendarul celtic al lui Coligny, perioada intercalară comportă treizeci de zile care reproduc seria de douăsprezece luni, repetată de două ori şi jumătate.

Prezenţa strigoilor.

Oricare i-ar fi durata, acest timp asistă la confundarea lumii de dincolo cu cea de aici. Strămoşii sau zeii, încarnaţi de dansatori mascaţi, vin să se amestece printre oameni şi întrerup violent cursul istoriei naturale. Ei sînt prezenţi în sărbătorile totemice australiene, în *pilou*-ul neocaledonian, în ceremoniile de iniţiere papuaşe şi nord-americane. La fel, morţii ies din mormintele lor şi invadează lumea viilor.

Căci, în timpul acestei suspendări a ordinii universale pe care o constituie schimbarea anului, toate barierele sînt doborîte şi nimic nu mai împiedică pe răposaţi să-şi viziteze urmaşii. În Siam, un personaj infernal deschide atunci porţile abisului şi morţii urcă pentru trei zile la lumina soarelui. Un rege temporar guvernează ţara cu prerogativele unui suveran veritabil, în timp ce poporul se dedă jocurilor de noroc (activitate-tip de risc şi delapidare, direct opusă acumulării lente şi sigure de avuţii prin muncă). La eschimoşi, cu ocazia sărbătorilor

de iarnă, sufletele vin să se încarneze în membrii grupului și să afirme astfel solidaritatea, continuitatea generațiilor grupului. Ele sînt concediate în mod solemn, pentru ca pe urmă condițiile normale de existență să-și reia cursul.

De cînd sezonul sărbătorilor s-a fragmentat și acestea sînt distribuite pe tot anul, se constată de asemenea o perioadă în care defuncții au îngăduința de a se răspîndi în societatea celor vii. Apoi, după ce a trecut timpul care li s-a acordat pentru invazia lor anuală, sînt retrimiși în domeniul lor printr-o conjurație explicită. La Roma, la date fixe, se ridică piatra care închide *mundus*-ul: o bortă a Palatinului care este luată drept cale de acces spre lumea infernală, drept contracția acestei lumi însăși și, după cum arată numele, drept pandant exact al lumii celor vii căreia îi este simetrică în lumea cealaltă. Această bortă reprezintă totodată rezumatul Marelui Spațiu față de întinderea profană și orificiul care permite comunicarea lor. Astfel, sufletele rătăcesc în libertate prin oraș, în cele trei zile din luna mai, la sfîrșitul cărora fiecare cap de familie le izgonește din casa lui, scuipînd semințe de bob care, pînă la anul următor, îl izbăvesc, pe el și pe ai săi, de incursiunea lor. Întoarcerea morților rămîne adesea legată de schimbarea timpului: în toată Europa, în special în timpul nopții Sfîntului Silvestru, adică în timpul ultimei nopți a anului, strigoii, spectrele, stafiile au voie să bîntuie printre cei vii.

3. Funcția desfrîului

Acest antract de confuzie universală pe care-l constituie sărbătoarea a apărut astfel realmente drept durata suspendării ordinii lumii. De aceea excesele sînt atunci permise. Important este să acționezi împotriva legilor. Totul trebuie să fie făcut pe dos. În epoca mitică, curgerea timpului era inversă: te nășteai bătrîn, mureai

copil. Două raţiuni concură în a face recomandabile în aceste circumstanţe desfrîul şi nebunia. Pentru ca să fii mai sigur că regăseşti condiţiile de existenţă ale trecutului mitic, te străduieşti să faci contrariul a ceea ce se face în mod obişnuit. Pe de altă parte, orice exuberanţă manifestă un spor de vigoare, care nu poate decît să aducă abundenţa şi prosperitatea reînnoirii aşteptate.

Şi o cauză şi alta conduc la încălcarea prohibiţiilor şi la depăşirea măsurii, la profitarea de pe urma suspendării ordinii cosmice, pentru a proceda invers regulii cînd aceasta interzice, pentru a abuza fără reţinere cînd aceasta permite. Astfel, toate prescripţiile care apără buna întocmire naturală şi socială sînt atunci sistematic violate. Aceste încălcări nu încetează de a constitui sacrilegii. Ele prejudiciază regulile care apăreau în ajun şi sînt destinate să redevină mîine cele mai sfinte şi mai inviolabile. Ele reprezintă într-adevăr sacrilegii majore.

La modul general, orice împrejurare în care existenţa societăţii şi a lumii pare să se clatine şi să pretindă a fi reînnoită prin influxul unei vigori tinere şi excesive este asimilată clipei patetice a schimbării vremii. Nu e de mirare, în aceste condiţii, că se recurge la abateri analoge sau identice celor din zilele intercalare, pentru a contracara acţiunea unui flagel, cum se întîmplă la cutare trib australian cu ocazia unei epidemii, la altul, la apariţia aurorei australe, pe care indigenii o privesc ca pe un incendiu ceresc ameninţînd să-i ardă : atunci bătrînii ordonă schimbarea femeilor.

Că indigenii au sentimentul de a restaura universul atacat în fiinţa sa, nu ne-am putea îndoi cînd vedem fidgienii cum procedează în caz de recoltă slabă, cînd se tem de foamete, la o ceremonie pe care ei o numesc „creaţia pămîntului". Acesta e arătat, efectiv, că este secătuit. Se impune ca pămîntul să fie întinerit, să fie făcut să renască, să fie îndepărtată ruina care pîndeşte lumea şi oamenii.

Sacrilegii sociale la moartea regelui

Cînd viaţa societăţii şi a naturii se află rezumată în persoana sacră a unui rege, ora morţii acestuia este cea care determină clipa critică şi care declanşează licenţele rituale. Acestea iau atunci aspectul care corespunde strict catastrofei survenite. Sacrilegiul este de ordin social. El se săvîrşeşte pe seama maiestăţii, ierarhiei şi puterii. Nu există caz în care să se poată afirma că dezlănţuirea pasiunilor, mult timp ţinute în frîu, foloseşte slăbiciunea forţată a guvernului sau absenţa trecătoare de autoritate. Căci niciodată nu s-a opus cea mai mică rezistenţă frenezieiei populare : aceasta este considerată ca fiind la fel de necesară ca starea de supunere faţă de monarhul defunct. În insulele Sandwich, mulţimea aflînd de moartea regelui, comite toate actele considerate în vremuri normale drept criminale : incendiază, jefuieşte şi ucide, în timp ce femeile sînt puse să se prostitueze în mod public. În Guineea, relatează Bosman, din momentul în care poporul ia cunoştinţă de moartea regelui, „fiecare fură vecinului său cît poate mai mult" şi aceste furturi continuă pînă la proclamarea succesorului.

În insulele Fidji, faptele sînt şi mai clare : moartea căpeteniei dă semnalul jafului, triburile supuse invadează capitala şi comit toate tîlhăriile şi toate jafurile. Pentru a le evita, se ia adeseori hotărîrea de a se ţine secretă moartea regelui — şi cînd triburile vin să întrebe dacă a murit căpetenia, în speranţa de a devasta şi de a prăda, li se răspunde că trupul acestuia este deja descompus. Triburile se retrag atunci decepţionate de a fi pierdut ocazia, dar ascultătoare.

Se vede clar din acest exemplu că timpul licenţei este exact cel al descompunerii corpului regelui, adică cel al perioadei de vîrf a infestării pe care o reprezintă moartea, timpul virulenţei sale, totale şi evidente, eminamente activă şi contagioasă. Societatea trebuie să se apere arătîndu-şi vitalitatea. Pericolul nu se sfîrşeşte

decît cu eliminarea completă a elementelor putrescibile ale cadavrului regal, cînd nu mai rămîne din corpul neînsufleţit decît un integru schelet dur şi lipsit de primejdii. Se hotărăşte atunci că faza periculoasă a trecut : cursul obişnuit al lucrurilor poate să fie restabilit. O nouă domnie începe după vremea de nesiguranţă şi de confuzie în timpul căreia se producea lichefierea cărnii Conservatorului.

În esenţă, regele este, efectiv, un Conservator, al cărui rol constă în a menţine ordinea, măsura, regula, toate acestea fiind principii care se uzează, îmbătrînesc, mor cu el, şi care, în acelaşi timp cu descreşterea integrităţii sale fizice, îşi pierd forţa şi virtutea lor eficiente. De aceea moartea sa deschide un fel de interdomnie a virtuţii invers eficiente, adică a principiului dezordinei şi excesului, generator al efervescenţei din care va renaşte o ordine nouă şi revigorată.

Sacrilegii alimentare şi sexuale.

În acelaşi fel, sacrilegiile alimentare şi sexuale au drept scop, în societăţile totemice, să asigure grupului, pentru o nouă perioadă, hrană şi fecunditate. Abaterile sînt legate de ceremonia reînnoirii animalului sacru sau de cea a integrării tinerilor în societatea bărbaţilor.

Efectiv, aceste rituri deschid un nou ciclu vital şi în consecinţă joacă rolul schimbării timpului în societăţile mai diferenţiate. Ele constituie, de asemenea, o reîntoarcere la haos, o fază în care existenţa universului şi a legalităţii este pusă deodată sub semnul întrebării. Se violează atunci interdicţiile care, în vremuri normale, asigură buna funcţionare a instituţiilor, mersul regulat al lumii şi care separă ceea ce este permis de ceea ce este oprit. Este ucisă şi consumată de către grup specia respectată, şi, paralel cu marea crimă alimentară este comisă marea crimă sexuală : este încălcată legea exogamiei.

Cu ajutorul dansurilor și al nopții, nesocotind legăturile de rudenie, bărbații clanului se unesc cu soțiile din clanul complementar, care sînt în consecință originare din al lor și care, ca atare, le sînt interzise. Cei din tribul Warramunga, cînd bărbații din fratria Uluuru își celebrează ceremonia de inițiere, duc, cînd se înserează, femeile lor bărbaților din fratria Kingilli care au făcut pentru ei, să ținem seama, toate preparativele de sărbătoare, și pot avea prin urmare legături cu aceste femei care aparțin totuși fratriei lor. Astfel de uniri incestuoase provoacă de obicei un fior de teroare și de ticăloșie, vinovații sînt pedepsiți cu pedepsele cele mai riguroase. Însă cu ocazia sărbătorii, ele sînt permise și obligatorii.

Trebuie subliniat că aceste sacrilegii sînt considerate drept la fel de rituale și de sfinte ca înseși interdicțiile pe care le violează. Ele relevă *sacrul*, ca și interdicțiile. În timpul *pilou*-ului, marea sărbătoare neo-caledoniană, intervine, relatează Leenhardt, un personaj mascat care se comportă invers tuturor regulilor. El face tot ceea ce este interzis celorlalți. Încarnînd strămoșul cu care masca sa îl identifică, el mimează și reia acțiunile miticului său patron care „urmărea femeile însărcinate și răsturna noțiunile pasionale și sociale".

Mit și incest.

E vorba din nou de a adopta un comportament conform exemplului legendar propus de strămoșii divini: or, aceștia practicau incestul.

Cuplul originar este în majoritatea cazurilor format din frate și soră. E cazul numeroaselor triburi oceaniene, africane, americane. În Egipt, Nut, zeița-cer, venea în fiecare noapte să se unească cu fratele ei Keb, zeul-pămînt. În Grecia, Cronos și Rhea sînt frate și soră, și dacă Deucalion și Pyrrha, care repopulează lumea după un potop, nu sînt frați, sînt cel puțin veri din aceia pe

care-i separă legea exogamiei. Mai mult, incestul este caracteristic Haosului : se implică în mod mutual. Haosul este timpul incesturilor mitice, şi incestul trece în mod curent drept dezlănţuitor de catastrofe cosmice. La achonţii africani, dacă cel care se uneşte cu o femeie care îi este interzisă, şi compromite astfel ordinea universală, nu şi-a primit pedeapsa cuvenită, vînătorii nu mai pot vîna nimic în pădure, recoltele se opresc din creştere, femeile nu mai nasc, clanurile se amestecă şi încetează să mai existe : „Totul nu mai este atunci decît Haos în lume", conchide în mod clar observatorul.

La eschimoşi, dereglarea sexuală manifestă net întoarcerea la perioada mitică. Orgiile au loc la sărbătoarea stingerii lămpilor, care se celebrează cu ocazia solstiţiului de iarnă. Se sting şi se aprind atunci simultan toate lămpile aşezării. Se face astfel simţită schimbarea anului, se localizează şi se ilustrează. În timpul întunericului simbolizînd haosul, perechile se unesc sub priciul aflat de-a lungul pereţilor casei de iarnă. S-a procedat la schimbarea tuturor femeilor. Cîteodată se cunoaşte principiul care determină aceste uniri temporare : în Alasca şi în Cumberland Sound, un actor cu mască, personificînd pe Zeiţa Sedna, împerechează bărbaţii şi femeile după numele lor, adică aşa cum erau străbunii legendari după care ei au fost numiţi. Astfel, dispariţia regulilor obişnuite ale reglementării sexuale nu înseamnă nimic altceva decît o trecătoare urcare la suprafaţă a timpului creator revolut.

Miturile de incest sînt mituri de creaţie. Ele explică în general originea rasei umane. Puterea unirii interzise şi caracteristicile Marelui Timp se adaugă la fecunditatea normală a unirii sexuale. Practicile erotice sînt importante mai ales la papuaşii Kiwaï şi Marind-Anim : ele nu fac decît să reproducă pe cele care au servit strămoşilor pentru crearea plantelor folositoare. În timpul sărbătorii, cum a remarcat Lévy-Bruhl, desfrîul este la fel de eficient prin magie simpatetică şi prin participarea la puterea creatoare a fiinţelor din prima vîrstă.

Valoarea dereglării sexuale

Actul sexual are deja în el însuşi o putere fecundantă. El e *cald*, cum spun cei din tribul Thonga, adică dezvoltă o energie în stare să sporească, să excite tot ceea ce se manifestă în natură : orgia virilităţii, a cărei ocazie este sărbătoarea, ajută deci funcţiei acesteia prin simplul fapt că încurajează şi reînsufleţeşte forţele cosmice. Dar acest rezultat ar putea să fie la fel de bine efectul unui cu totul alt exces, unui cu totul alt desfrîu. Nu este în mod precis nici unul care să nu-şi joace rolul în sărbătoare.

Aşa cum ordinea care conservă, dar care se uzează, este fundată pe măsură şi distingere, dezordinea care regenerează implică exagerarea şi confuzia. În China, o barieră continuă de interdicţii separa sexele în toate manifestările vieţii publice sau particulare. Bărbatul şi femeia lucrau separat şi aveau ocupaţii distincte. Mai mult, nimic din ceea ce aparţinea unuia nu trebuia să intre în legătură cu ceea ce aparţinea celuilalt. Dar în timpul sărbătorilor, pentru sacrificii, pentru arătura rituală, pentru turnarea metalelor, de fiecare dată cînd trebuia să se creeze ceva, acţiunea conjugată a bărbatului şi a femeii era necesară. „Colaborarea sexelor, scrie Granet, era cu atît mai eficientă cu cît, fiind socotită sacrilegiu în vremuri normale, era rezervată momentelor sacre." Astfel sărbătorile de iarnă se terminau printr-o orgie în timpul căreia bărbaţii şi femeile se luptă şi-şi rup îmbrăcămintea. Fără îndoială, aceasta se făcea mai puţin pentru a se despuia cît pentru a se îmbrăca cu veşmintele cucerite.

Într-adevăr, schimbarea veşmintelor apărea ca însăşi pecetea stării de Haos, ca simbol al răsturnării valorilor. Aceasta avea loc cu ocazia Saceelor babiloniene şi, la evrei, cu ocazia sărbătorii orgiace Purim, în violare directă a legii lui Moise. Trebuie, fără îndoială, să legăm de riturile de acest fel dubla deghizare a lui Hercule şi a Omfalei. În Grecia, în orice caz, sărbătoarea argiană

de schimbare a veşmintelor între băieţi şi fete poartă numele semnificativ de *hybristika*. Or, *hybris*-ul reprezintă o încălcare a ordinii cosmice şi sociale, excesul care întrece măsura. Textele o prezintă drept caracterizînd Centaurii, monştri jumătate-oameni, jumătate-animale ai mitologiei, răpitori de femei şi mîncători de carne crudă, încarnaţi, cum a arătat Dumézil, de membrii confreriilor cu iniţieri şi măşti, intervenind violent la schimbările anului şi, după exemplul corespondenţilor lor legendari, violatori tipici ai tuturor interdicţiilor.

Exagerări fecunde.

Fecunditatea se naşte din exagerare. La orgia sexuală, sărbătoarea adaugă ingerarea monstruoasă de alimente şi de băuturi. Sărbătorile „primitive" pregătite cu mult înainte, prezintă într-un grad înalt acest caracter care se menţine într-un fel sesizant în civilizaţiile mai rafinate. La anthesterii atenieni se dădea fiecăruia un burduf cu vin : se instituia atunci un fel de întrecere al cărei învingător era cel care golea cel dintîi burduful. Cu ocazia sărbătorii Purim, Talmudul arată că se poate bea pînă la imposibilitatea de a distinge unul de altul cele două strigăte specifice ale sărbătorii : „Blestemat fie Aman" şi „Binecuvîntat fie Marduk". În China, dacă dăm crezare textelor, se adunau merindele „în grămezi mai înalte decît o colină", se săpau heleşteie care se umpleau cu vin şi pe care ar putea naviga vapoare, după cum s-ar putea organiza o cursă de care pe grămada de alimente.

Fiecare este obligat să se îmbuibe pînă la limita posibilului, să se umple ca un burduf gata să plesnească. Exagerarea descrierilor tradiţionale manifestă un alt aspect al exceselor rituale : întrecerile de îngîmfare şi de pălăvrăgeală care însoţesc risipa de bogăţii adunate, sacrificate. Se cunoaşte rolul pe care-l aveau duelurile de

lăudăroşenie în festinele şi beţiile vechilor germani, celţilor şi multor altor popoare. Trebuiau să forţeze prosperitatea viitoarelor recolte, cheltuind fără socoteală conţinutul hambarelor, exagerînd şi prin cuvinte, nu numai prin gesturi. Concursuri ruinătoare se deschid celui ce va da cel mai mare gaj într-un fel de pariu cu destinul, pentru a-l obliga să dea însutit ceea ce va fi primit.

Fiecare gîndea să obţină, conclude Granet, comentînd faptele din China, „o remunerare mai bună, un randament mai mare al muncii în viitor". Eschimoşii fac acelaşi calcul. Aceste schimburi şi distribuiri de daruri care însoţesc sărbătorile din Sedna sau întoarcerea sufletelor în lumea cealaltă, au o eficacitate mistică. Ele fac vînătoarea fructuoasă. „Fără generozitate nu-i noroc", subliniază Mauss, sprijinindu-se pe o observaţie care precizează că „schimbul de daruri are drept efect să producă abundenţa bogăţiilor". Obiceiul ce se mai practică încă în Europa mai ales cu ocazia Anului Nou, apare ca un slab vestigiu al unei circulaţii intense a tuturor comorilor, altădată destinate, încă de la schimbarea anului, să revigoreze existenţa cosmică şi să întărească coeziunea existenţei sociale. Economia, acumularea, măsura definesc ritmul vieţii profane, risipa şi excesul definesc ritmul sărbătorii, al intermediului periodic şi exaltant de viaţă sacră care o întrerupe şi care îi redă tinereţea şi sănătatea.

La fel, gesturilor regulate ale muncii care permit să se adune mijloacele de hrană, li se opune agitaţia frenetică a sărbătorii în care acestea sînt înghiţite. Sărbătoarea, de fapt, nu comportă numai desfrîuri în ceea ce priveşte consumul, ale gurii şi sexului, dar de asemenea desfrîuri ale expresiei, ale cuvîntului sau ale gestului. Strigăte, batjocuri, injurii, o cavalcadă de glume grosolane, obscene sau blasfematorii, între un public şi un cortegiu care-l traversează (cum se întîmplă în a doua zi la sărbătorile Anthesterii, la Leneeni, la Marile Mistere, la carnaval, la sărbătoarea medievală a Nebu-

nilor), valul de glume proaste dintre grupurile de femei şi bărbaţi (ca în sanctuarul Demeter Mysia aproape de Pellana d'Achaïe) constituie principalele excese ale cuvîntului.

Mişcările nu rămîn în urmă : mimici erotice, gesticulaţii violente, lupte simulate sau reale. Contorsiunile obscene ale lui Baubo provocînd rîsul lui Demeter trezesc natura din letargia ei dîndu-i fecunditate. Se dansează pînă la epuizare, participanţii se învîrtesc pînă la ameţeală. Curînd apar brutalităţile : în cadrul ceremoniei focului de la tribul Warramunga, doisprezece participanţi pun mîna pe torţe aprinse. Unul dintre ei îşi incită vecinii folosind şomoiogul lui în flăcări ca pe o armă ; curînd se produce o încăierare generală în care torţele se rup lovind capetele şi împrăştiind scîntei arzătoare peste trupurile luptătorilor.

Parodia puterii şi a sfinţeniei

Actele interzise şi actele exagerate nu par suficiente pentru a marca diferenţa dintre timpul dezlănţuirii şi timpul ordinii. Lor li se adaugă actele contrare ordinii. Se străduiesc să se comporte exact contrariu comportamentului normal. Inversarea tuturor raporturilor pare a fi dovada evidentă a întoarcerii haosului, a epocii fluidităţii şi a confuziei.

De aceea, sărbătorile consacrate retrăirii primei vîrste a lumii, cum sînt Kronia grecească sau Saturnaliile romane cu nume semnificative, comportă răsturnarea ordinei sociale. Sclavii mănîncă la masa stăpînilor, poruncindu-le, glumesc pe socoteala lor, iar aceştia îi servesc, li se supun, suferă afronturi şi pedepse. În fiecare casă s-a constituit un Stat în miniatură : funcţiile înalte, funcţiile de pretori şi de consuli sînt încredinţate sclavilor care exercită astfel o putere efemeră şi parodică. În Babilon, rangurile erau de asemenea intervertite cu ocazia sărbătorii Saceelor : în fiecare familie, un sclav

îmbrăcat în rege, pe timp limitat, poruncea tuturor celor din casă. Un fenomen analog se petrecea pe scară de stat. La Roma, se alegea un monarh care dădea supușilor săi de-o zi ordine ridicule, cum ar fi de a face înconjurul locuinței purtînd pe umeri o flautistă.

După unele date se presupune că falsul rege avea odinioară un destin tragic: toate desfrîurile, toate excesele îi erau îngăduite, dar el era ucis pe altarul zeului suveran, Saturn, pe care-l încarnase timp de treizeci de zile. Regele Haosului fiind mort, totul reintra în ordine și guvernul obișnuit dirija din nou un univers organizat, un cosmos. În Rhodes se sacrifica la sfîrșitul sărbătorilor Kronia un prizonier îmbătat în prealabil. La Saceele babiloniene, se crucifica sau se spînzura un sclav care, în timpul sărbătorii, îndeplinea în oraș rolul de regê, folosindu-se de concubinele acestuia, dînd ordine în locul lui, dînd poporului un exemplu de orgie și luxură. Fără îndoială, trebuie să apropiem acești falși regi, destinați morții după ce s-au arătat, în timpul retragerii anuale a puterii obișnuite, tirani excesivi, exagerați și desfrînați, de acel Nahusha, la fel de excesiv, de exagerat și de desfrînat, care domnește peste cer și pămînt în timpul retragerii lui Indra „dincolo de cele nouăzeci și nouă cursuri de apă" după uciderea lui Vrita, sau chiar de acel Mithothyn, vrăjitor uzurpator care guvernează universul atunci cînd se retrage Odin, cînd acesta se exilează pentru a se purifica de păcatul pe care l-a contractat din pricina soției sale, Frigga. La modul mai general, ne gîndim la suveranii temporari care, mai ales în miturile indo-europene, iau locul adevăratului stăpîn al zeilor, cînd acesta o să-și facă penitența pentru păcatele cu care l-a încărcat însăși exercitarea autorității.

Totul invită să privim carnavalul modern ca pe un fel de ecou muribund al sărbătorilor antice, de tipul Saturnaliilor. De fapt, un manechin de carton figurînd un rege enorm, colorat, comic, este împușcat, ars sau înecat la sfîrșitul unei perioade de bucurie. Ritul nu mai

are valoare religioasă, dar raţiunea ar părea clară : de cînd o efigie ia locul victimei omeneşti, ritul tinde să-şi piardă valoarea sa expiatorie şi fecundantă, dublul său aspect de lichidare a păcatelor trecute şi de creare a unei lumi noi. El ia un caracter de parodie deja sensibilă în sărbătoarea romană şi care joacă un rol esenţial în sărbătoarea medievală a Nebunilor sau a Inocenţilor.

Aceasta are loc în perioada de veselie care se deschide în preajma Crăciunului, pentru clerul minor. Se procedează la alegerea unui papă, a unui episcop sau a unui abate de mascaradă, care ocupă tronul pînă în seara epifaniei. Aceşti preoţi poartă veşminte femeieşti, intonează refrene obscene sau groteşti pe arii din cîntecele liturgice, transformă altarul în masă de cîrciumă unde fac chef, ard în crematoriul de gunoaie încălţămintea veche, se dedau într-un cuvînt la toate necuviinţele imaginabile. În sfîrşit, se introduce în biserică, cu mare pompă, un măgar în bogate odăjdii, în onoarea căruia se celebrează slujba.

Sub aceste parodii burleşti şi sacrilege, se recunoaşte uşor vechea preocupare de a răsturna anual ordinea lucrurilor. Aceasta este poate mai vizibilă în schimbarea rolurilor dintre călugăriţe şi şcolăriţe în marea şcoală a congregaţiei de la Notre-Dame, la Paris, de ziua Inocenţilor : elevele se îmbracă cu hainele călugăriţelor şi predau lecţiile, în timp ce învăţătoarele lor iau loc în bănci şi se prefac că ascultă. Aceeaşi sărbătoare comportă la mănăstirea franciscană din Antibes o intervertire de funcţii între preoţi şi laici ; preoţii trebăluiau la bucătărie şi în grădină, iar laicii spuneau misa. Ei se îmbrăcau pentru această ocazie cu veşminte sacerdotale zdrenţuite şi întoarse pe dos. Citeau cărţile sfinte ţinîndu-le invers.

Ordine şi infracţiune.

Fără îndoială că nu trebuie să vedem în aceste manifestări tardive mai mult decît aplicarea automată

la un nou mediu a unui fel de mecanism de răsturnare, moştenit din timpurile în care era viu resimţită necesitatea de a face totul de-a-ndoaselea sau în exces în momentul schimbării anului. Nu s-ar părea să se fi reţinut decît principiul ritului şi ideea înlocuirii temporare a unei puteri ordonate cu una simulată.

Sărbătoarea reprezintă un ansamblu dealtfel complex. Ea comportă concedierea timpului uzat, a anului revolut şi în acelaşi timp eliminarea deşeurilor produse de funcţionarea oricărei economii, a impurităţilor legate de exercitarea oricărei puteri. În plus, este reîntoarcerea la Haosul creator, la *rudis indigestaque moles*, de unde s-a născut, de unde va renaşte universul organizat. Se deschide o perioadă de abateri în timpul căreia autorităţile obişnuite iau vacanţă. La Tonkin, Marele Sigiliu al justiţiei rămînea atunci închis într-un cofret, cu efigia în jos pentru a arăta somnul legii. Se închideau tribunalele şi, dintre toate delictele, nu se mai ţinea seama decît de ucideri şi se amîna dealtfel judecarea celor care se făceau vinovaţi de ele pînă la reînstăpînirea ordinii. Între timp, puterea era încredinţată unui monarh însărcinat să încalce toate interdicţiile, să se dedea la toate excesele. El personifica suveranul mitic din Vîrsta de Aur-Haos. Desfrîul general reîntinerea lumea, încuraja forţele vii ale naturii ameninţată atunci de moarte.

Cînd e vorba apoi de a restabili ordinea, de a dăltui un univers nou, regele temporar este detronat, expulzat, sacrificat, ceea ce facilitează eventuala sa identificare cu reprezentantul timpului străvechi, cînd acesta era încarnat de un ţap ispăşitor gonit sau ucis. Morţii reveniţi sînt din nou concediaţi. Zeii, strămoşii se retrag din lumea oamenilor. Dansatorii care îi reprezentau îşi îngroapă măştile, îşi şterg fardurile. Barierele se ridică din nou între bărbaţi şi femei, prohibiţiile sexuale şi alimentare intră din nou în vigoare.

Odată restaurarea terminată, forţele de exces necesare revigorării trebuie să cedeze locul spiritului măsurii

și docilității, acestei temeri care este începutul înțelepciunii, a tot ceea ce menține și conservă. Frenezie i îi urmează munca ; excesului, respectul. Caracterul sacru al ordinii, al interdicției organizează și face să dureze creația cucerită de sacrul infracțiunii. Unul guvernează cursul normal al vieții sociale, altul prezidează paroxismul ei.

Risipă și paroxism

În forma ei întreagă, sărbătoarea trebuie să fie definită ca paroxismul societății, pe care o purifică și o reînnoiește totodată. Ea nu este punctul său culminant numai din punct de vedere religios, dar chiar și din punct de vedere economic. Este momentul circulației bogățiilor, cel al vînzărilor celor mai considerabile, cel al distribuției prestigioase de rezerve acumulate. Sărbătoarea apare ca fenomenul total care manifestă gloria colectivității și o reintegrează în ființa sa : grupul se bucură astfel de nașterile survenite care-i probează prosperitatea și-i asigură viitorul. El primește în sînul său noi membri prin inițierea care le fundează vigoarea. Își ia adio de la morții săi și le afirmă solemn fidelitatea. Este în același timp ocazia în care, în societățile ierarhizate, se apropie și fraternizează diferitele clase sociale și în care, în societățile bazate pe fratrii, grupurile complimentare și antagoniste se confundă, atestînd solidaritatea lor și colaborînd la opera de creare a principiilor mistice pe care le încarnează și pe care au grijă de obicei să nu le amestece.

„Sărbătorile noastre, explică un canac, marchează mișcarea andrelei care servește la legarea părților acoperișului de paie, pentru ca să nu facă decît un singur acoperiș, decît un singur cuvînt". Leenhardt nu ezită să comenteze în astfel de termeni această declarație : „Vîrful societății canace nu este un șef ierarhic, o căpetenie, este *pilou*-ul chiar : momentul comuniunii

clanurilor aliate care împreună, în fervoarea dansurilor şi discursurilor, exaltă zeii, totemurile, fiinţele nevăzute care sînt sursa vieţii, sprijinul puterii, condiţia societăţii însăşi." Efectiv, cînd aceste sărbători, epuizante şi ruinătoare, au încetat sub influenţa colonizării, societatea şi-a pierdut coeziunea şi s-a dezagregat.

Atît de diferite cît se pot imagina şi cît apar, reunite într-un singur anotimp sau răspîndite pe tot parcursul anului, sărbătorile par pretutindeni să îndeplinească o funcţie analogă. Ele constituie o ruptură în obligaţia de a munci, o eliberare de limitările şi servituţile condiţiei omului: este momentul în care se trăieşte mitul, visul. Exişti într-un timp, într-o stare, în care trebuie numai să risipeşti şi să te risipeşti. Mobilurile achizitive nu mai sînt la modă, trebuie să se delapideze şi fiecare îşi risipeşte cît mai mult bogăţiile, subsidiile, vigoarea sexuală sau musculară. Dar se pare că în cursul evoluţiei lor, societăţile tind spre nediferenţierea, uniformitatea, egalizarea nivelelor, slăbirea tensiunilor. Complexitatea organismului social, pe măsură ce se accentuează, suferă mai puţin întreruperea cursului obişnuit al vieţii. Trebuie ca totul să continue astăzi ca şi ieri, mîine ca şi astăzi.

Turbulenţa generală nu mai e posibilă. Nu se mai produce la date fixe, nici pe o scară largă. Este într-un fel diluată în calendar, într-un fel resorbită în monotonia, în ordinea necesară. Atunci vacanţele succed sărbătorilor. Desigur, e vorba tot despre un timp de risipă de activitate liberă, despre întreruperea muncii regulate, dar este o fază de destindere şi nu de paroxism. Valorile se găsesc complet inversate: într-un caz, fiecare pleacă separat, în altul, toţi se adună în acelaşi punct. Vacanţele (chiar numele lor arată) apar ca un gol, cel puţin ca o încetinire a activităţii sociale. Ele sînt totodată neputincioase să satisfacă individul. Sînt golite de orice caracter pozitiv. Fericirea pe care ele o aduc este făcută în primul rînd din îndepărtarea plictiselilor de la care te abat, a obligaţiilor de care te

eliberează. Plecînd în vacanţă, înseamnă mai întîi să fugi de griji, să te bucuri de o odihnă „meritată". Înseamnă să te izolezi mai mult de grup în loc să comunici cu el în momentul exuberanţei sale, în clipa veseliei sale. De aceea, vacanţele nu constituie, ca sărbătoarea, intensificarea existenţei colective, ci scăderea nivelului ei.

Trebuie atunci să te întrebi ce cuvînt magic de aceeaşi amploare eliberează instinctele individului refulate de necesităţile existenţei organizate şi ajunge în acelaşi timp la o efervescenţă colectivă de o asemenea vastă anvergură ? Se pare astfel că, încă de la apariţia statelor puternic constituite şi pe măsură ce structura lor se afirmă tot mai net, antica alternanţă a sărbătorii şi a muncii, a extazului şi a stăpînirii de sine, care făcea să renască periodic ordinea haosului, bogăţia prodigalităţii, stabilitatea dezlănţuirii, s-a găsit înlocuită printr-o alternanţă de un cu totul alt ordin, dar care singură prezintă în lumea modernă un volum şi caractere corespunzătoare : cea a păcii şi a războiului, cea a prosperităţii şi a distrugerii rezultatelor prosperităţii, cea a liniştii obişnuite şi a violenţei obligatorii.

TEORIA JOCURILOR

Introducere

Jocurile sînt nenumărate şi felurite : jocuri de societate, de îndemînare, de noroc, jocuri în aer liber, de răbdare, de construcţie etc. În ciuda acestei diversităţi aproape infinite şi cu o remarcabilă constanţă, cuvîntul joc aminteşte aceleaşi idei de dezinvoltură, de risc sau de abilitate. În special el creează fără îndoială o atmosferă de destindere sau de divertisment. Odihneşte şi amuză. Evocă o activitate fără constrîngeri, dar în acelaşi timp fără consecinţe în viaţa reală. El se opune la ceea ce este serios în viaţa reală, din care cauză este considerat frivol. Se opune pe de altă parte muncii, aşa cum timpul pierdut se opune timpului bine folosit. Într-adevăr, jocul nu produce nimic : nici bunuri, nici opere. Este în esenţă steril. La fiecare nouă partidă — chiar dacă ar juca tot timpul vieţii lor — jucătorii se regăsesc la zero şi în aceleaşi condiţii ca la început. Jocurile de bani, pariuri sau loterii, nu fac excepţie ; ele nu creează bogăţii, le deplasează numai.

Această gratuitate fundamentală a jocului este caracterul care-l discreditează cel mai mult. Ea este de asemenea cea care îţi permite să te dărui jocului cu nepăsare şi care-l menţine izolat de activităţile rodnice. Fiecare jucător, încă de la început, se convinge în acest fel că jocul nu este nimic altceva decît fantezie agreabilă şi distracţie zadarnică, oricare ar fi interesul depus, facultăţile pe care le mobilizează, rigoarea impusă. Aceasta reiese din fraza următoare a lui Chateaubriand :

„Geometria speculativă își are jocurile și inutilitățile ei, ca și celelalte științe".

În aceste condiții, pare cu atît mai semnificativ faptul că istorici eminenți, după anchete aprofundate, psihologi scrupuloși, după observații repetate și sistematice, s-au crezut datori să facă din spiritul jocului, unul din resorturile principale pentru societate, de dezvoltare a celor mai înalte manifestări de cultură, iar pentru individ, de educație morală și de progres intelectual. Contrastul între o activitate minoră, considerată neglijabilă și rezultatele esențiale obținute, apoi, în folosul său, șochează suficient verosimilul ca să te întrebi dacă nu cumva aici e vorba de un paradox mai mult ingenios decît întemeiat.

Înainte de a examina tezele sau conjecturile panegiriștilor jocului, socotesc util de a analiza noțiunile implicite care însoțesc ideea de joc, acelea care se ivesc în diferitele întrebuințări ale cuvîntului în afara sensului său propriu, cînd este utilizat prin metaforă. Dacă într-adevăr jocul este un resort primordial al civilizației, nu este posibil ca semnificațiile sale secundare să nu se releve instructive.

În primul rînd, într-una din accepțiunile sale cele mai curente și de asemenea din cele mai apropiate de sensul propriu, termenul de joc desemnează nu numai activitatea specifică pe care o numește, ci și totalitatea figurilor, simbolurilor sau instrumentelor necesare acestei activități sau funcționării unui ansamblu complex. Așadar, cînd vorbim de un joc de cărți: totalitatea cărților de joc; de un joc de șah: totalitatea pieselor indispensabile pentru acest joc. Garnituri complete și care se pot număra: un element în plus sau în minus și jocul este imposibil sau greșit, dacă scoaterea sau adăugarea unuia sau mai multor elemente nu a fost anunțată dinainte și nu răspunde unei intenții precise: cum e *jokerul* în jocul de cărți sau avantajul unei piese în jocul de șah pentru a restabili echilibrul între doi jucători de forțe inegale. În același fel se poate vorbi

de un joc de orgă : totalitatea tuburilor și a claviaturilor ; de un joc al velelor : aparatul complet al diferitelor pînze de pe o navă. Această noțiune de totalitate închisă, completă la început și imuabilă, concepută să funcționeze fără altă intervenție exterioară în afara energiei care-o pune în mișcare, constituie desigur o inovație prețioasă într-o lume esențialmente în mișcare, ale cărei date sînt practic infinite și, pe de altă parte, se transformă continuu.

Cuvîntul joc mai înseamnă și stilul, maniera unui interpret, muzician sau actor, adică trăsăturile originale care deosebesc de alții felul său de a cînta la un instrument sau de a interpreta un rol. Legat de text sau de partitură, el nu rămîne mai puțin liber, într-o oarecare măsură, de a-și manifesta personalitatea prin inimitabile nuanțe sau variațiuni.

Termenul de joc combină în acest caz ideile de limite, de libertate și de invenție. Într-un registru analog, el exprimă un interesant amestec în care se descifrează concomitent ideile complementare de noroc și îndemînare ; ajutor primit din partea întîmplării sau hazardului și mai mult sau mai puțin via inteligență care îl folosește și care caută să-l exploateze la maximum. O expresie ca *a juca frumos* corespunde primului sens, alta ca *a juca strîns, a juca cu finețe,* trimite la al doilea ; altele ca, în sfîrșit, *a-și arăta jocul* sau, dimpotrivă, *a-și ascunde jocul,* se referă inextricabil la amîndouă : avantajele la început și desfășurarea iscusită a unei strategii savante.

Ideea de risc contribuie și ea la complicarea problemei și așa destul de încîlcite : evaluarea resurselor disponibile, calculul eventualităților previzibile se însoțesc repede cu o altă speculație, un fel de pariu care presupune o comparație între riscul acceptat și rezultatul scontat. De unde expresiile ca *a pune în joc, a face un joc mare, a-și juca totul, cariera, viața,* sau chiar constatarea că *jocul nu face nici cît lumina lumînării* (în românește corespunde cu : „mai mare da-

raua decît ocaua" — n.t.), adică faptul că pînă şi cel mai mare cîştig de pe urma unei partide este mai mic decît costul luminii la care s-a jucat.

Jocul mai apare, iarăşi, ca o noţiune extrem de complexă care asociază o stare de fapt, o distribuire a cărţilor de joc favorabilă sau proastă, unde hazardul este suveran, jucătorul moştenind prin noroc sau nenoroc, fără să poată face ceva, o aptitudine de a folosi cît mai bine aceste resurse inegale, pe care un calcul sagace le fructifică şi pe care neglijenţa le distruge, în sfîrşit, o alegere între prudenţă şi curaj care aduce după sine o ultimă coordonată : măsura în care jucătorul este dispus să mizeze mai curînd pe ceea ce îi scapă decît pe ceea ce stăpîneşte.

Orice joc este un sistem de reguli. Acestea definesc ceea ce face şi ceea ce nu face parte din *joc*, adică ceea ce este permis şi ceea ce este interzis. Aceste convenţii sînt în acelaşi timp arbitrare, imperative şi fără drept de apel. Ele nu pot fi violate sub nici un pretext, fără ca jocul să se sfîrşească pe loc şi să fie distrus prin actul însuşi al violării unei legi a lui. Căci nimic nu menţine regula decît dorinţa de a juca, adică voinţa de a o respecta. Ori *joci jocul*, ori nu joci deloc. Or, *a juca jocul* este o expresie întîlnită în afara jocului şi îndeosebi în absenţa lui, în numeroase acţiuni şi relaţii asupra cărora se încearcă să se extindă convenţii implicite care se aseamănă cu cele ale jocurilor. Se cuvine cu atît mai mult să le accepţi cu cît nici o sancţiune oficială nu pedepseşte pe partenerul necinstit. Jocul odată abandonat, s-a reinstaurat starea naturală şi s-a permis din nou orice furt, viclenie sau ripostă altminteri interzisă, pe care convenţiile, în ansamblul lor, aveau rolul de a le izgoni. Ceea ce numim *joc* apare de data aceasta ca un ansamblu de restricţii voluntare, acceptate în toată voia şi care stabilesc o ordine trainică, uneori o legislaţie tacită într-un univers fără lege.

Cuvîntul *joc* evocă în sfîrşit o idee de latitudine, de uşurinţă de mişcare, o libertate utilă, dar nu exce-

sivă, cînd se vorbește de *jocul* unui angrenaj sau cînd se zice despre un vapor că joacă în ancoră. Această latitudine face posibilă o mobilitate indispensabilă. E jocul care se menține între diferitele elemente ce permit funcționarea unui mecanism. Pe de altă parte, acest joc nu trebuie exagerat, căci în acest caz mașina va funcționa nebunește. De aceea există acest spațiu calculat minuțios care o împiedică să se blocheze sau să se deregleze. Jocul semnifică deci libertatea care trebuie să rămînă în sînul rigorii însăși, pentru ca aceasta să obțină sau să-și conserve eficiența. Dealtfel, orice mecanism poate fi considerat un fel de joc într-un alt sens al cuvîntului, pe care dicționarul îl precizează în felul următor: „acțiune regulată și combinată a diverselor părți ale unei mașini". O mașină, de fapt, este un *puzzle* de piese concepute pentru a se adapta unele altora și pentru a funcționa în armonie. Dar înlăuntrul acestui joc, de o desăvîrșită exactitate, intervine un joc de altă natură, ceea ce-i dă viață. Primul este asamblare strictă și mecanism de ceasornic, al doilea, elasticitate și libertate de mișcare.

Sînt aici semnificații variate și bogate care arată cum, nu jocul însuși, ci dispozițiile psihologice pe care le traduce și le dezvoltă pot efectiv să constituie factori importanți de civilizație. În ansamblu, aceste felurite sensuri implică noțiunile de totalitate, de regulă și de libertate. Unul din ele asociază prezența limitelor și facultatea de a inventa înlăuntrul acestor limite. Un altul face distincția între resursele moștenite de la soartă și arta de a cîștiga victoria doar cu ajutorul resurselor intime, inalienabile, care nu depind decît de aplicarea zelului și de obstinația personală. Al treilea opune calculul și riscul. Un altul invită la conceperea de legi în același timp imperioase și fără altă sancțiune decît propria lor distrugere, sau arată că un oarecare vid sau o oarecare disponibilitate trebuie păstrate în centrul celei mai stricte economii.

Sînt cazuri în care limitele se estompează, în care regula dispare, altele, dimpotrivă, în care libertatea și invenția sînt gata să dispară. Dar jocul arată că cei doi poli dăinuie și că între unul și altul este menținută o relație. El propune și propagă structuri abstracte, imagini de medii închise și prezervate unde se pot exersa ideale concurențe. Aceste structuri, aceste concurențe sînt tot atîtea modele pentru instituții și conduite. Desigur, ele nu sînt direct aplicabile realului întotdeauna tulbure și echivoc, încîlcit și divers. Interesele și pasiunile nu se lasă ușor dominate. Violența și trădarea constituie moneda lui curentă. Dar modelele oferite de jocuri constituie tot atîtea anticipări ale universului ordonat cu care se cade înlocuită anarhia naturală.

Aceasta este, redusă la esențial, argumentarea unui Huizinga, cînd el derivă din spiritul jocului cea mai mare parte a instituțiilor care ordonează societățile sau disciplinele ce contribuie la gloria lor. Știința juridică intră fără discuție în această categorie: codul enunță regula jocului social, jurisprudența îl extinde asupra cazurilor litigioase, procedura definește succesiunea și conformitatea uzanțelor. Sînt luate precauții pentru ca totul să se petreacă cu claritatea, precizia, corectitudinea și imparțialitatea unui joc. Dezbaterile sînt conduse și hotărîrea este pronunțată într-o incintă judecătorească, după un ceremonial invariabil, ceea ce amintește respectiv aspectul consacrat jocului (turnir, pistă sau arenă, joc de dame sau șah), separarea absolută care trebuie să-l izoleze de restul spațiului, pe timpul duratei partidei sau a audienței, în sfîrșit, caracterul inflexibil și în primul rînd formal al regulilor în vigoare.

În politică, în intervalul dintre ciocnirile violente (*atunci jocul nu se mai joacă*) există o regulă de alternanță care aduce pe rînd la putere, în aceleași condiții, partide opuse. Echipa care guvernează, și ea joacă corect jocul, adică urmînd dispozițiile stabilite fără să abuzeze de avantajele pe care i le dă uzufructul momentan al puterii, exercită această putere fără să pro-

fite de ea pentru distrugerea adversarului sau pentru a-i lua toate şansele de a-i urma în mod legal.

Lucrurile nu se petrec altfel în domeniul estetic. În pictură, legile perspectivei sînt în mare parte convenţii. Ele generează obiceiuri care, pînă la urmă, fac ca aceste convenţii să pară naturale. În cazul muzicii, legile armoniei, în cel al artei de a versifica, cele ale prozodiei şi ale metricii, orice altă constrîngere, unitate sau canon pentru sculptură, coregrafie sau teatru, compun de asemenea legislaţii diverse, mai mult sau mai puţin explicite şi amănunţite, care totodată ghidează şi limitează pe creator. Ele sînt regulile jocului pe care acesta îl joacă. Pe de altă parte, ele generează un stil comun şi de recunoscut în care se reconciliază şi se compensează dezacordul gustului, experienţa dificultăţii tehnice şi capriciile geniului. Aceste reguli au ceva arbitrar şi primul-venit, dacă le găseşte ciudate sau incomode, are libertatea de a le respinge şi de a picta fără perspectivă, de a scrie fără rimă şi ritm, de a compune muzică în afara acordurilor admise. Procedînd aşa, el nu mai joacă jocul şi contribuie la distrugerea lui, căci, ca şi în cazul jocului, aceste reguli nu există decît prin respectarea lor. Totodată, a le nega înseamnă, în acelaşi timp, a schiţa criteriile viitoare ale unei noi perfecţionări, ale unui nou joc al cărui cod încă vag va deveni la rîndul lui tiranic, va tempera îndrăzneala şi va interzice fantezia care nu are nimic sfînt. Orice ruptură care distruge o prohibiţie acreditată, schiţează un nou sistem, nu mai puţin strict şi nici mai puţin gratuit.

Nici chiar războiul nu este domeniul violenţei pure, ci tinde să devină cel al violenţei reglementate. Convenţiile limitează ostilităţile în timp şi în spaţiu. Ele debutează printr-o declaraţie care precizează solemn ziua şi ora în care noua stare de lucruri intră în vigoare. El se termină prin semnarea unui armistiţiu sau a unui act de capitulare în care se precizează de asemenea sfîrşitul lui. Alte restricţii exclud din planurile operaţiuni-

lor populația civilă, orașele deschise, se străduie să interzică folosirea anumitor arme, garantează tratamentul răniților și al prizonierilor. În perioadele războiului zis de curtoazie, pînă și strategia este convențională. Marșurile și contramarșurile se deduc și se articulează ca niște combinații la șah. Se întîmplă ca teoreticienii să aprecieze că lupta nu e necesară pentru victorie. Războaiele de acest fel se înrudesc evident cu un fel de joc: ucigător, distrugător, dar reglementat.

În aceste cîteva exemple se remarcă un fel de amprentă sau o influență a principiului jocului, cel puțin o convergență cu propriile sale ambiții. Putem urmări progresul însuși al civilizației în măsura în care aceasta constă în a trece de la un univers frust la un univers administrat, bazîndu-se pe un sistem coerent și echilibrat, cînd de drepturi și de datorii, cînd de privilegii și de responsabilități. Jocul inspiră sau confirmă această balanță. El oferă continuu imaginea unui mediu pur, autonom, în care regula, respectată voluntar de către toți, nu favorizează și nu lezează pe nimeni. El constituie o zonă de lumină și de perfecțiune, totdeauna — este adevărat — infinitezimală și precară, totdeauna revocabilă și care dispare cu de la sine putere. Dar această durată trecătoare și acest loc neobișnuit, care lasă în afara lor lucrurile importante, au cel puțin valoare de model.

Jocurile de competiție duc la sporturi, jocurile de imitație și iluzionismul prefigurează actele spectacolului. Jocurile de noroc și de combinații stau la baza unui mare număr de descoperiri matematice, de la calculul probabilităților la topologie. Vedem deci: panorama fecundității culturale a jocurilor ne impresionează. Contribuția lor la ridicarea nivelului individului nu este mai puțin importantă. Psihologii le recunosc un rol capital în istoria afirmării personalității la copil și în formarea caracterului său. Jocuri de forță, de dexteritate, de calcul — sînt exerciții și antrenament. Ele fac trupul

mai viguros, mai suplu și mai rezistent, vederea mai pătrunzătoare, simțul pipăitului mai subtil, spiritul mai metodic sau mai ingenios. Fiecare joc întărește, stimulează o anumită energie fizică sau intelectuală. Prin intermediul plăcerii și al obstinației, el face să pară ușor ceea ce la început era dificil sau obositor.

Contrar celor ce se afirmă uneori, jocul nu este ucenicia muncii. El nu anticipează decît aparent activitățile adultului. Băiatul care se joacă de-a caii sau de-a trenul nu se pregătește deloc să devină călăreț sau mecanic de locomotivă, nici bucătăreasă, fetița care prepară în farfurii presupuse mîncăruri fictive drese cu mirodenii iluzorii. Jocul nu pregătește pentru o meserie definită, el te introduce în viață în ansamblul său, mărind întreaga capacitate de a învinge obstacolele sau de a face față dificultăților. Este absurd, și aceasta nu duce la nimic în realitate, să arunci cît mai departe posibil un ciocan sau un disc de metal, sau să prind și să trimit înapoi, la infinit, o minge cu o rachetă. Dar e bine să ai mușchi puternici și reflexe rapide.

Jocul presupune, desigur, voința de a cîștiga, folosind cît mai bine aceste resurse și interzicîndu-ți loviturile nepermise. Dar el pretinde mai mult: să-ți învingi adversarul cu curtoazie, să-i acorzi încredere din principiu și să-l combați fără animozitate. Mai trebuie să accepți dinainte eventualul eșec, neșansa sau fatalitatea, să primești înfrîngerea fără supărare și fără disperare. Cel care se supără sau se plînge se discreditează. Într-adevăr, atunci cînd orice partidă nouă apare ca un început absolut, nimic nu este pierdut și jucătorul, în loc să cîrtească sau să se descurajeze, are timp să-și dubleze efortul.

Jocul te invită, te obișnuiește să urmezi această lecție de stăpînire de sine și să extinzi practica ei asupra ansamblului relațiilor și vicisitudinilor umane, unde concurența nu mai este dezinteresată și nici fatalitatea circumscrisă. O asemenea detașare în ceea ce privește rezultatele acțiunii, chiar dacă rămîne aparentă și tre-

buie mereu afirmată, nu este o virtute neînsemnată. Fără îndoială, această stăpînire este mai lesne de dobîndit la joc, unde ea este, într-un fel, obligatorie şi unde se pare că amorul-propriu se ştie dinainte angajat să-i onoreze obligaţiile. Totodată jocul mobilizează diversele avantaje pe care fiecare poate să le fi primit din partea sorţii, cel mai mare zel, şansa necruţătoare, imprescriptibilă, curajul de a risca şi prudenţa de a calcula, capacitatea de a conjuga aceste feluri de joc, care este joc la rîndul său şi încă un joc superior, de o mai largă complexitate, în înţelesul că e arta de a asocia în mod util forţe dificil de reunit. Într-un anumit sens, nimic mai mult decît jocul nu cere atîta atenţie, inteligenţă şi rezistenţă a nervilor. Este dovedit că el aduce fiinţa la o stare, am putea zice, de incandescenţă, care o lasă fără energie şi putere, odată depăşit punctul culminant, performanţa, extrema atinsă ca prin miracol cu curaj şi tărie. Acolo, de asemenea, detaşarea este meritorie. La fel, să accepţi surîzînd să pierzi totul la o aruncare de zar sau la o carte de joc dată pe faţă.

Mai trebuie să luăm în considerare jocul de ruletă şi tremurul voluptuos care pune stăpînire pe jucător la auzul acelui fatal *nimic nu mai cade*. Acest anunţ pune capăt discreţiei liberului său arbitru şi dă fără drept de apel un verdict pe care era liber să-l evite abţinîndu-se să joace. Unii atribuie poate în mod paradoxal o valoare de formaţie morală acestei dezordini profunde, în mod deliberat acceptate. Să încerci plăcerea panicii, să i te expui de bună voie pentru a încerca să nu fii doborît de ea, să ai înaintea ochilor imaginea pierderii, să o ştii inevitabilă şi să nu ai altă ieşire decît posibilitatea afectării indiferenţei, este, cum zice Platon, pentru un alt pariu, un frumos pericol pe care merită osteneala să-l încerci.

Loyola afirma că trebuie să acţionezi contînd numai pe tine, ca şi cînd Dumnezeu n-ar exista, dar amintindu-ţi mereu că totul depinde de voinţa lui. Jocul nu este o şcoală mai puţin aspră. El ordonă jucătorului

să nu neglijeze nimic pentru a cîştiga, păstrînd distanţele faţă de el. Ceea ce este cîştigat poate să fie pierdut, este chiar destinat să fie pierdut. Felul de a învinge este chiar mai important decît victoria însăşi şi, în orice caz, mai important decît miza. A accepta eşecul ca un simplu contratimp, victoria fără beţie şi vanitate, acest recul, această ultimă rezervă în raport cu propria sa acţiune, este legea jocului. A considera realitatea ca un joc, a cîştiga mai mult teren în acest fel, făcînd să dea înapoi avariţia, lăcomia şi ura înseamnă a face operă de civilizaţie.

Această pledoarie pentru spiritul jocului necesită o palinodie care-i semnalează pe scurt slăbiciunile şi primejdiile. Jocul este activitate de lux care presupune timp liber. Cui îi este foame nu se joacă. În al doilea rînd, cum nu este o constrîngere şi nu se menţine decît prin plăcerea pe care o procură, el rămîne la discreţia plictiselii, a saţietăţii sau a unei simple schimbări de dispoziţie. Pe de altă parte, este condamnat să nu întemeieze şi să nu producă nimic, căci stă în esenţa lui să-şi anuleze rezultatele, în timp ce munca şi ştiinţa şi le capitalizează pe ale lor şi, mai mult sau mai puţin, transformă lumea. El dezvoltă, în plus, în detrimentul conţinutului, un respect superstiţios pentru formă, respect care poate deveni maniac, oricît de puţin s-ar amesteca în el gustul pentru etichetă, pentru punctul de onoare sau pentru cazuistică, rafinamentele birocraţiei sau ale procedurii. În sfîrşit, jocul îşi alege dificultăţile, le izolează de contextul lor şi, ca să zicem aşa, le *irealizează*. Faptul că ele sînt sau nu rezolvate, n-are altă consecinţă decît o satisfacţie sau o decepţie la fel de ideale. Această benignitate, dacă devine obişnuită, înşală asupra asprimii probelor adevărate. Ea ne obişnuieşte să nu luăm în consideraţie decît datele pure şi nete între care alegerea este în mod necesar abstractă. Într-un cuvînt, jocul constă fără îndoială în plăcerea de a învinge obstacolul, dar un obstacol arbitrar,

aproape fictiv, făcut pe măsura jucătorului şi acceptat de acesta. Realitatea nu procedează cu asemenea delicateţe.

În aceasta rezidă principalul defect al jocului. Dar acest lucru ţine de natura sa şi, fără el, jocul ar fi cu totul lipsit de fecunditate.

I. Definiţia jocului

În anul 1933, rectorul Universităţii din Leyda, J. Huizinga, alegea drept temă a discursului său solemn: *Limitele jocului şi seriosului în cultură.* El a reluat şi dezvoltat tezele acestui discurs într-o operă originală şi însemnată publicată în 1938, *Homo ludens.* Această lucrare, contestabilă în cea mai mare parte a afirmaţiilor sale, nu este mai puţin de natură să deschidă căi extrem de fecunde cercetării şi reflecţiei. Este în orice caz o onoare durabilă pentru J. Huizinga de a fi analizat magistral mai multe dintre caracterele fundamentale ale jocului şi de a fi demonstrat importanţa rolului acestuia în dezvoltarea însăşi a civilizaţiei. Pe de o parte, intenţiona să dea o definiţie exactă naturii esenţiale a jocului; pe de altă parte, făcea eforturi să scoată în evidenţă partea de joc care obsedează şi care însufleţeşte manifestările esenţiale ale oricărei culturi: artele şi filosofia, poezia şi instituţiile juridice, pînă la unele aspecte ale războiului cavaleresc.

Huizinga s-a achitat în mod strălucit de această demonstraţie, dar dacă el descoperă jocul acolo unde, înaintea lui, nu putuse fi recunoscută prezenţa sau influenţa acestuia, el neglijează în mod deliberat, ca şi cum ar decurge de la sine, descrierea şi clasificarea jocurilor însele, ca şi cum ele ar răspunde, toate, aceloraşi nevoi şi ar traduce în mod nediferenţiat aceeaşi atitudine psihologică. Lucrarea sa nu este un studiu al jocurilor, ci o cercetare asupra fecundităţii spiritului

jocului în domeniul culturii, şi mai precis a spiritului care prezidează o anumită specie de jocuri: jocurile de competiţie reglementată. Examinarea formulelor de plecare de care se serveşte Huizinga pentru a circumscrie cîmpul analizelor sale ne ajută să înţelegem ciudatele lacune ale unei cercetări dealtfel din toate punctele de vedere remarcabile. Huizinga defineşte jocul în felul următor:

„Sub unghiul formei, se poate deci defini jocul, pe scurt, ca o acţiune liberă, înţeleasă ca *fictivă* şi situată în afara vieţii obişnuite, în stare, cu toate acestea, să absoarbă totalmente jucătorul; o acţiune golită de orice interes material şi de orice utilitate; care se execută într-un timp şi într-un spaţiu special circumscrise, se desfăşoară ordonat după reguli date şi creează în viaţă relaţii de grup, înconjurîndu-se de obicei de mister sau accentuînd prin deghizare ciudăţenia lor faţă de lumea obişnuită".[1]

Asemenea definiţie, în care totuşi toate cuvintele sînt preţioase şi pline de sens, este în acelaşi timp prea largă şi prea strîmtă. Este meritoriu şi fecund de a fi sesizat afinitatea care există între joc şi secret sau mister, dar această complicitate n-ar putea intra totuşi în definiţia jocului, care este aproape întotdeauna spectacular, dacă nu ostentativ. Fără îndoială, secretul, misterul, travestiul în sfîrşit, se pretează unei activităţi de joc, dar e necesar să adăugăm imediat că această activitate se exercită în mod necesar în detrimentul secretului şi misterului. Ea îl expune, îl face public şi, într-un fel, îl *risipeşte*. Într-un cuvînt, tinde să-l îndepărteze de însăşi natura sa. Dimpotrivă, cînd secretul,

[1] *Homo ludens*, trad. franceză. Paris, 1951, pp. 34—35. La paginile 57—58 se găseşte o altă definiţie, mai săracă, dar mai puţin limitativă: „Jocul este o acţiune sau o activitate voluntară, executată în anumite limite fixe de timp şi de loc, urmînd o regulă liber consimţită, dar absolut imperioasă, avînd un scop în sine, însoţită de un sentiment de tensiune şi de veselie şi de conştiinţa de *a fi altfel decît în viaţa obişnuită*".

masca, costumul îndeplinesc o funcţie sacramentală, putem să fim siguri că nu e vorba de joc, ci de instituţie. Tot ceea ce este mister sau simulacru prin natura sa, este aproape de joc. Mai trebuie însă ca partea de ficţiune şi de divertisment să precumpănească, adică misterul să nu fie respectat şi simulacrul să nu fie început sau semn de metamorfoză şi de posesie.

În al doilea rînd, partea definiţiei lui Huizinga care prezintă jocul drept o acţiune lipsită de orice interes material, exclude pariurile şi jocurile de noroc, adică, de exemplu, tripourile, cazinourile, cursele, loteriile care, de bine-de rău, ocupă în mod precis o parte importantă în economia şi viaţa cotidiană a diferitelor popoare, sub forme, este adevărat, infinit variabile, dar la care constanţa raportului dintre hazard şi profit este cu atît mai impresionantă. Jocurile de noroc, care sînt de asemenea jocuri pe bani, n-au practic nici un loc în lucrarea lui Huizinga. Un asemenea *parti pris* nu este lipsit de consecinţe.

Nu este nici inexplicabil. Desigur este mult mai greu de stabilit fecunditatea culturală a jocurilor de noroc decît cea a jocurilor de competiţie. Totuşi, influenţa jocurilor de noroc nu este mai puţin considerabilă, chiar dacă este socotită dăunătoare. În plus, a nu le lua în seamă duce la a da jocului o definiţie care afirmă sau subînţelege că jocul nu antrenează nici un interes de ordin economic. Or, trebuie să facem o distincţie. În unele din manifestările sale, jocul este, dimpotrivă, lucrativ sau ruinător într-un grad extrem şi este destinat să fie aşa. N-are importanţă că acest caracter apare odată cu celălalt, potrivit căruia jocul, chiar sub forma lui de joc pe bani, rămîne riguros neproductiv. Suma cîştigurilor, în cel mai bun caz, va fi egală cu suma pierderilor celorlalţi jucători. Dar aproape întotdeauna suma cîştigurilor este mai mică, din cauza cheltuielilor generale, a impozitelor, sau a beneficiilor antreprenorului, singurul care nu joacă sau al cărui joc este apărat

împotriva hazardului prin legea numerelor mari, adică singurul care nu poate să se bucure de joc. *Este o deplasare de proprietate, şi nu o producere de bunuri.* Şi, în plus, această deplasare nu afectează decît pe jucători şi numai în măsura în care ei acceptă, prin efectul unei libere hotărîri reînnoite la fiecare partidă, eventualitatea unui asemenea transfer. De fapt, este o caracteristică a jocului că el nu creează nici o bogăţie, nici o operă. Prin aceasta, el se deosebeşte de muncă sau de artă. La sfîrşitul partidei, totul poate şi trebuie să pornească iar din acelaşi punct, fără ca nimic nou să fi apărut: nici recolte, nici vreun obiect de manufactură, nici capodoperă, nici capital mărit. Jocul este ocazia unei cheltuieli pure: de timp, de energie, de ingeniozitate, de îndemînare şi uneori de bani, pentru cumpărarea accesoriilor jocului sau pentru a plăti eventuala chirie a localului. În ceea ce priveşte profesioniştii, boxeri, ciclişti, jochei sau actori care-şi cîştigă existenţa pe ring, pe pistă, pe hipodrom sau pe scenă, şi care trebuie să se gîndească la primă, salariu sau la onorariu, este clar că aceştia nu sînt jucători, ci meseriaşi. Cînd joacă, joacă cu totul alt joc.

Pe de altă parte, este neîndoielnic că jocul trebuie definit ca o activitate liberă şi voluntară, sursă de veselie şi amuzament. Un joc la care cineva ar fi forţat să ia parte, ar înceta imediat de a mai fi joc: ar deveni o constrîngere, o corvoadă de care s-ar grăbi să fie scutit. Obligatoriu sau doar recomandat, jocul ar pierde unul din caracterele sale fundamentale: dăruirea spontană a jucătorului, cu toată bunăvoia şi din plăcere, acesta avînd de fiecare dată tot dreptul de a-i prefera retragerea, tăcerea, meditaţia, singurătatea trîndavă sau o activitate fecundă. De unde, definiţia pe care Valéry o propune pentru joc: este acolo unde „plictiseala poate să dezlege ceea ce antrenul legase“ [1].

[1] Paul Valéry: *Tel quel*, II, Paris, 1943, p. 21.

Jocul nu există decît acolo unde jucătorii simt nevoia să joace și joacă, chiar dacă jocul i-ar solicita și i-ar epuiza peste măsură, cu intenția de a se distra și de a fugi de grijile lor, adică pentru a se îndepărta de viața de fiecare zi. Mai trebuie, în special, ca ei să aibă permisiunea de a pleca atunci cînd le place, spunînd: *„Nu mai joc"*.

Efectiv, jocul este în mod esențial o ocupație aparte, izolată cu grijă de restul existenței și exercitată în general în limite precise de timp și de loc. Există un spațiu de joc: după caz, țintarul, tabla de șah și de dame, stadionul, pista, ringul, scena, arena etc. Nimic din ceea ce se petrece în afara frontierei ideale nu se ia în seamă. A ieși din acest cadru din greșeală, din accident sau de nevoie, a trimite mingea în afara terenului, aduce fie descalificarea, fie o penalizare.

Jocul trebuie reînceput de la linia convenită. La fel în legătură cu timpul: partida începe și ia sfîrșit la semnalul care se dă. Uneori, durata este fixată dinainte. E rușinos să părăsești jocul sau să-l întrerupi fără o rațiune majoră (strigînd „piua", de exemplu, în jocurile de copii). Dacă e cazul, se prelungește cu acordul adversarilor sau la decizia unui arbitru. În toate cazurile, domeniul jocurilor este astfel un univers rezervat, închis, protejat; un spațiu pur.

Legile confuze și încurcate ale vieții obișnuite sînt înlocuite, în acest spațiu definit și pentru un timp dat, prin reguli precise, arbitrare, irecuzabile, care trebuie acceptate ca atare, care prezidează desfășurarea corectă a partidei. Trișorul, dacă le violează, se preface cel puțin că le respectă. El nu le discută: abuzează de loialitatea celorlalți jucători. Din acest punct de vedere, trebuie să fim de acord cu autorii care subliniază că necinstea trișorului nu strică jocul. Cel care-l strică este negatorul care denunță absurditatea regulilor, natura lor pur convențională, și care refuză să joace pentru că jocul n-are nici un sens. Argumentele sale sînt irefu-

tabile. Jocul n-are alt sens decît el însuşi. Dealtfel, de aceea regulile sale sînt imperioase şi absolute : în afara oricărei discuţii. Nu există nici o raţiune ca ele să fie aşa cum sînt şi nu altfel. Cine nu le admite cu acest caracter, trebuie în mod necesar să le socotească drept o extravaganţă manifestă.

Jucăm numai dacă vrem, numai cînd vrem, numai atîta timp cît vrem. În acest sens, jocul este o activitate liberă. Este în plus o activitate nesigură. Îndoiala asupra deznodămîntului trebuie să rămînă pînă la sfîrşit. Cînd, cu prilejul unui joc de cărţi, rezultatul nu mai este îndoielnic, nu se mai joacă, fiecare îşi încheie jocul. La loterie, la ruletă, se mizează pe un număr care poate să iasă sau nu. Într-o probă sportivă, forţele campionilor trebuie să fie echilibrate pentru ca fiecare din ei să poată să-şi încerce şansa pînă la capăt. Orice joc de îndemînare comportă, prin definiţie, pentru jucător, riscul de a rata lovitura, o ameninţare de eşec fără care jocul ar înceta să mai distreze. De fapt, el nu mai distrează pe cel care, foarte antrenat sau foarte abil, cîştigă fără efort şi infailibil.

O desfăşurare cunoscută dinainte, fără posibilitate de eroare sau de surpriză, conducînd în mod clar la un rezultat ineluctabil este incompatibilă cu natura jocului. Trebuie o reînnoire constantă şi imprevizibilă a situaţiei, aşa cum se produce la fiecare atac sau la fiecare ripostă în scrimă sau în fotbal, la fiecare schimbare de minge în tenis sau chiar la şah, de fiecare dată cînd unul din adversari mută o piesă. Jocul constă în necesitatea de a găsi, de a inventa imediat un răspuns *care este liber în limitele unor reguli.* Această latitudine a jucătorului, această libertate acordată acţiunii sale este esenţială jocului şi explică în parte plăcerea pe care o suscită. Tot prin ea se explică folosirile la fel de remarcabile şi semnificative ale cuvîntului „joc", cum sînt cele care se întîlnesc în expresii ca *jocul* unui artist sau *jocul* unui angrenaj, pentru a desemna, într-un

caz stilul personal al unui interpret, în altul, defectul de ajustare a unei mașini.

Multe jocuri nu comportă reguli. Astfel, nu există reguli, sau cel puțin ele nu sînt fixe și rigide, la jocul cu păpușa, de-a soldații, de-a hoții și jandarmii, de-a caii, de-a locomotiva, de-a avionul, în general la jocuri care presupun o improvizație liberă și la care principala atracție vine din plăcerea de a juca un rol, de a se purta *ca și cum* ar fi cineva sau chiar ceva, o mașină de exemplu. În ciuda caracterului paradoxal al afirmației, aș spune că aici, ficțiunea, sentimentul acelui *ca și cum* înlocuiește regula și îndeplinește exact aceeași funcție. Prin ea însăși, regula creează o ficțiune. Cel care joacă șah, face gimnastică la bară, joacă polo, bacara, prin însuși faptul că se supune regulilor acestor jocuri, se află separat de viața curentă, care nu cunoaște nici o activitate, pe care aceste jocuri s-ar strădui s-o reproducă în mod fidel. Tocmai de aceea joci în mod serios șah, polo, bacara. Nu procedezi *ca și cum* ai juca. Dimpotrivă, de fiecare dată cînd jocul constă în imitarea vieții, pe de o parte jucătorul nu va ști evident să inventeze și să urmeze reguli pe care realitatea nu le comportă, pe de altă parte jocul este însoțit de conștiința că conduita urmată este o aparență, o simplă mimică. Această conștiință de irealitate funciară a comportamentului adoptat separă de viața curentă, la fel ca și de legislația arbitrară care definește alte jocuri. Echivalența este atît de precisă încît cel care sparge jocul, asemeni celui care denunța absurditatea regulilor, devine cel care acum rupe încîntarea, cel care refuză brutal acceptarea iluziei propuse, care aduce aminte băiatului că nu este un adevărat detectiv, un adevărat pirat, un adevărat cal, un submarin adevărat, sau fetiței că nu leagănă un copil adevărat sau că nu servește o masă adevărată unor doamne adevărate în vesela ei miniaturală.

Astfel, jocurile nu sînt reglementate şi fictive. Ele sînt mai degrabă sau reglementate, sau fictive. Este punctul în care, dacă un joc reglementat ar apărea în unele împrejurări ca o activitate serioasă şi prea depărtată de puterea de înţelegere a celui care nu-i cunoaşte regulile, adică dacă i-ar apărea ca făcînd parte din viaţa curentă, acest joc ar putea să furnizeze imediat profanului derutat şi curios canevasul unui simulacru distractiv. Se înţelege cu uşurinţă de ce copiii, pentru a imita oamenii mari, manipulează la întîmplare piese, reale sau închipuite, pe o tablă de şah fictivă, şi le place să se joace „de-a jocul de şah".

Această discuţie, destinată să precizeze natura, cel mai mare numitor comun al tuturor jocurilor, are în acelaşi timp avantajul de a pune în relief diversitatea lor şi de a lărgi sensibil universul explorat de obicei cînd ele sînt studiate. În special, aceste observaţii tind să anexeze acestui univers două domenii noi : cel al pariurilor şi al jocurilor de noroc, cel al mimicii şi interpretării. Totuşi, rămîn numeroase jocuri şi divertismente pe care ele le lasă încă deoparte sau la care ele se adaptează imperfect : acestea sînt, de exemplu, smeul şi titirezul, puzzle, cuvintele încrucişate, căluşeii, strînciobul şi unele atracţii de bîlci. Va trebui să revenim asupra lor. Deocamdată, analizele precedente permit deja să definim jocul în mod esenţial ca o activitate :

1. *liberă :* la care jucătorul nu poate fi obligat să participe fără ca jocul să nu-şi piardă imediat natura sa de divertisment atrăgător şi vesel ;

2. *separată :* circumscrisă în limitele de spaţiu şi de timp precizate şi fixate dinainte ;

3. *nesigură :* la care desfăşurarea nu poate să fie determinată şi nici rezultatul stabilit în prealabil, o

oarecare latitudine în nevoia de a inventa fiind lăsată la inițiativa jucătorului ;

4. *neproductivă :* nu creează nici bunuri, nici bogăție, nici vreun element nou de nici un fel ; și, în afara deplasării de proprietate în cercul jucătorilor, ajunge la o situație identică celei de la începutul partidei ;

5. *ordonată :* supusă unor convenții care suspendă legile obișnuite și care instaurează pentru o vreme o legislație nouă, singura care contează ;

6. *fictivă :* însoțită de o conștiință specifică de realitate secundă sau de irealitate pură în raport cu viața curentă.

Aceste diverse calități sînt pur formale. Ele nu conjecturează asupra conținutului jocurilor. Totuși, faptul că ultimele două — regula și ficțiunea — par a fi apărut aproape exclusiv una din alta, arată că natura intimă a datelor pe care ele încearcă a le defini implică, pretinde poate, ca acestea să facă la rîndul lor obiectul unui clasament, care se străduiește, de data aceasta, să țină seama nu de caracterele care le opun în ansamblul lor restului realității, ci de cele care le distribuie în grupe de o originalitate de neclintit.

II. Clasificarea jocurilor

Multitudinea și varietatea infinită a jocurilor te face la început să pierzi nădejdea de a descoperi un principiu al clasării lor care să permită repartizarea tuturor într-un număr mic de categorii bine definite. În plus, jocurile prezintă atîtea aspecte diferite încît multe puncte de vedere sînt posibile. Vocabularul curent arată suficient în ce punct spiritul devine șovăitor și nesigur : în

fapt, el foloseşte mai multe clasificări concurente. A opune jocurile de cărţi celor de îndemînare nu are sens, nici a opune jocurile de societate celor de pe stadion. Într-un caz, se alege drept criteriu de repartiţie instrumentul jocului ; în altul, calitatea principală pe care o pretinde ; în al treilea, numărul jucătorilor şi atmosfera partidei ; în sfîrşit, în ultimul caz, locul unde se dispută proba. În plus, ceea ce complică totul, se poate juca acelaşi joc de unul singur sau de mai mulţi jucători. Un joc anumit poate mobiliza mai multe calităţi deodată sau poate să nu necesite nici una.

În acelaşi loc se pot juca jocuri foarte diferite ; călăşeii şi diabolo-ul sînt amîndouă amuzamente în aer liber ; dar copilul care se bucură în mod pasiv de plăcerea de a fi antrenat de învîrtirea manejului, nu este în aceeaşi stare de spirit ca acela care se foloseşte de priceperea lui pentru a-şi juca diabolo-ul. Pe de altă parte, multe jocuri se joacă fără instrumente sau accesorii. La aceasta se adaugă faptul că acelaşi accesoriu poate îndeplini funcţiuni disparate în funcţie de jocul avut în vedere. Bilele sînt în general instrumentele unui joc de îndemînare, dar unul dintre jucători poate încerca să ghicească numărul par sau impar din pumnul strîns al adversarului său : ele devin atunci instrumentul unui joc de noroc.

Mă opresc asupra acestei ultime expresii. Deocamdată, ea se referă la caracterul fundamental al unei categorii bine determinate de jocuri. Că este vorba de un pariu sau de loterie, de ruletă sau bacara, e clar că jucătorul păstrează aceeaşi atitudine. El nu face nimic, aşteaptă hotărîrea sorţilor. Dimpotrivă, boxerul, atletul care aleargă, jucătorul de şah sau de ţintar folosesc totul pentru a cîştiga. Puţin importă că aceste jocuri sînt cînd atletice, cînd intelectuale. Atitudinea jucătorului este aceeaşi : efortul de a învinge un rival plasat în aceleaşi condiţii ca ale lui. Pare astfel justificat faptul de a opune jocurile de noroc şi cele de competiţie. Mai ales

devine tentant să încerci dacă este cu putinţă să descoperi alte atitudini nu mai puţin fundamentale, care să furnizeze eventual rubricile unei clasificări raţionale a jocurilor.

*

După examenul diferitelor posibilităţi, propun în acest scop o împărţire în patru rubrici principale, după cum, în jocurile despre care e vorba, predomină rolul competiţiei, al norocului, al simulacrului sau al vertijului. Eu le numesc respectiv *Agôn, Alea, Mimicry* şi *Ilinx*. Toate patru sînt legate de domeniul jocului : se *joacă* fotbal, bile sau şah (*agôn*), se *joacă* la ruletă sau la loterie (*alea*), se *joacă* de-a piraţii sau *joacă* Neron sau Hamlet (*mimicry*), se joacă pentru a provoca în sine, printr-o mişcare rapidă de rotaţie sau de cădere, o stare organică de confuzie şi de zăpăceală (*ilinx*). Totuşi, aceste desemnări nu acoperă în întregime universul jocului. Ele îl distribuie în compartimente pe care le guvernează cîte un principiu original. Ele delimitează sectoarele care adună jocurile de acelaşi fel. Dar în interiorul acestor sectoare, diferitele jocuri se etajează în aceeaşi ordine, după o progresie comparabilă. De aceea le putem totodată rîndui între doi poli antagonişti. La o extremitate domneşte, aproape fără să-şi împartă domnia cu nimeni, un principiu comun de divertisment, de turbulenţă, de improvizaţie liberă şi de încîntare fără griji, prin care se manifestă o oarecare fantezie necontrolată care se poate desemna sub numele de *paidia*. La extremitatea opusă, această exuberanţă poznaşă şi spontană este aproape în întregime absorbită, în orice caz disciplinată, de o tendinţă complementară, inversă sub unele aspecte, dar nu sub toate, naturii sale anarhice şi capricioase : o nevoie crescîndă de a o supune unor convenţii arbitrare, imperative şi dinadins jenante, de a contrazice tot mai mult ridicînd fără încetare în faţa ei şicane tot mai stînjenitoare, în scopul de a-i îngreuna ajungerea la

rezultatul dorit. Acesta rămîne perfect inutil, cu toate că pretinde o cantitate mereu mai mare de eforturi, răbdare, îndemînare, sau ingeniozitate. Numesc *ludus* acest al doilea component.

Nu intenționez, recurgînd la aceste denumiri străine, să alcătuiesc nu știu ce fel de mitologie pedantă, în întregime golită de sens. Dar, în obligația de a aduna sub aceeași etichetă manifestări disparate, mi s-a părut că mijlocul cel mai economic de a ajunge la aceasta constă în a împrumuta de la o limbă sau alta vocabula în același timp cea mai semnificativă și cea mai cuprinzătoare posibil, în scopul de a evita ca fiecare ansamblu examinat să nu se găsească uniform marcat de calitatea particulară a unuia dintre elementele pe care le reunește, ceea ce s-ar putea întîmpla dacă numele acestuia ar servi la denumirea grupului în întregime. Fiecare dealtfel, pe măsură ce voi încerca să stabilesc clasificarea la care m-am oprit, va avea ocazia de a-și da seama de necesitatea care m-a obligat să folosesc o nomenclatură care nu trimite prea direct la experiența concretă, pe care este în parte destinată să o distribuie după un principiu inedit.

În același spirit, am făcut efortul de a așeza în fiecare rubrică jocuri dintre cele mai diferite în aparență, în scopul de a face să reiasă mai bine înrudirea lor fundamentală. Am amestecat jocurile fizice cu cele ale inteligenței, cele care se bazează pe forță cu cele care fac apel la îndemînare sau la calcul. N-am mai făcut distincție, înlăuntrul fiecărei clase, între jocurile pentru copii și cele pentru adulți și, de fiecare dată cînd am putut, am căutat în lumea animală comportări omologe. Am încercat, făcînd aceasta, să subliniez însuși principiul clasificării propuse: ea ar fi avut mai puțină valoare dacă nu ar fi scos în evidență faptul că diviziunile pe care le stabilește corespund unor impulsuri esențiale și ireductibile.

a. Categoriile fundamentale

Agôn. — Un întreg grup de jocuri apare ca o competiție, adică un fel de luptă în care egalitatea șanselor este creată în mod artificial pentru ca antagoniștii să se înfrunte în condiții ideale, susceptibile de a da o valoare precisă și incontestabilă triumfului învingătorului. E vorba deci de fiecare dată de o rivalitate în privința unei singure calități (rapiditate, rezistență, vigoare, memorie, îndemînare, ingeniozitate etc.), exercitîndu-se în limite definite și fără nici un ajutor din afară, în așa fel încît cîștigătorul să apară drept cel mai bun într-o oarecare categorie de fapte de vitejie. Aceasta este regula probelor sportive și raționea existenței multiplelor lor subdiviziuni, fie că ele opun doi indivizi sau două echipe (polo, tenis, fotbal, box, scrimă etc.), fie că sînt disputate între un număr nedeterminat de concurenți (alergări de orice fel, concursuri de tir, golf, atletism etc.). Aceleași clase îi aparțin și jocurile în care adversarii dispun la plecare de elemente exact de aceeași valoare și în același număr. Jocul de dame, șahul, biliardul oferă exemple perfecte. Căutarea egalității șanselor la plecare este atît de vădit principiul esențial al rivalității încît se restabilește printr-un *handicap* între jucători de clase diferite, adică în interiorul egalității de șanse dinainte stabilite se pregătește o inegalitate secundă, proporțională forței relative presupuse a participanților. Este semnificativ că o asemenea normă există atît în cazul *agôn*-ului cu caracter muscular (întîlnirile sportive) cît și în cazul *agôn*-ului de tipul cel mai cerebral (partidele de șah, de exemplu, în care jucătorului mai slab i se dă avantajul unui pion, unui nebun sau unei ture).

Oricîtă grijă s-ar pune în încercarea de a o pregăti, o egalitate absolută nu pare totuși în întregime realizabilă. Uneori, ca la jocul de dame sau de șah, faptul de a muta primul oferă un avantaj, căci această întîietate permite jucătorului favorizat să ocupe poziții-cheie

sau să-şi impună strategia. Invers, în jocul de licitaţie, cine se pronunţă ultimul profită de indicaţii pe care i le furnizează anunţurile adversarilor săi. La fel, la crochet, a juca ultimul multiplică posibilităţile jucătorului. În întîlnirile sportive, dispunerea în teren, faptul de a avea soarele în faţă sau în spate ; vîntul care ajută sau care jeneză una din cele două tabere, faptul de a te afla, în cursele disputate pe o pistă închisă, în interiorul sau la exteriorul curbei, constituie de la caz la caz tot atîtea atuuri sau inconveniente a căror influenţă, prin forţa lucrurilor, nu e neglijabilă. Se anulează sau se temperează aceste inevitabile dezechilibre prin tragerea la sorţi a situaţiei iniţiale, urmată de o strictă alternanţă a poziţiei privilegiate.

Resortul jocului este pentru fiecare concurent dorinţa de a-şi vedea recunoscută perfecţiunea într-un anumit domeniu. Pentru aceasta practica *agôn*-ului presupune o atenţie susţinută, un antrenament adecvat, eforturi asidui şi voinţa de a învinge. Ea implică disciplină şi perseverenţă. Lasă campionul cu posibilităţile sale, îl invită să le valorifice la maximum, îl obligă în sfîrşit să se servească loial de ele şi în limitele fixate, care, egale pentru toţi, duc în schimb la a face indiscutabilă superioritatea învingătorului. *Agôn*-ul se prezintă ca forma pură a meritului personal şi serveşte la manifestarea lui.

În afara jocului sau la limita lui, spiritul *agôn*-ului se întîlneşte în alte fenomene culturale care se supun aceluiaşi cod : duelul, turnirul, unele aspecte constante şi remarcabile ale războiului zis cavaleresc.

În principiu, s-ar părea că animalele ar trebui să ignore *agôn*-ul, ele neconcepînd nici limite şi nici reguli, şi căutînd numai într-o luptă fără milă o victorie brutală. E clar că nici cursele de cai şi nici luptele de cocoşi n-ar putea fi invocate : acestea sînt lupte în care oamenii fac să se înfrunte animale dresate, după norme pe care ei singuri le fixează. Totuşi, ţinînd seama de unele fapte, se pare că animalele au, deja, gustul de a se în-

frunta în întîlniri în care, dacă regula lipseşte, cum este de aşteptat, cel puţin o limită este în mod implicit convenită şi în mod spontan respectată. Este cazul, mai ales, la pisoi, căţei, foci tinere şi ursuleţi, cărora le face plăcere să se trîntească unul pe altul avînd grijă să nu se rănească.

Mai convingător este obiceiul bovinelor, care, cu capul aplecat, frunte în frunte, încearcă să se pună pe fugă reciproc. Caii practică acelaşi gen de duel amical şi mai ştiu un altul : pentru a-şi măsura forţele, ei se ridică pe picioarele dinapoi şi se lasă să cadă unul peste altul cu o puternică împingere oblică, cu toată greutatea lor, pentru a face ca adversarul să-şi piardă echilibrul. De asemenea, observatorii au semnalat numeroase jocuri de urmărire care au loc după o provocare sau o invitaţie. Animalul ajuns din urmă nu are de ce să se teamă de învingătorul său. Cazul cel mai elocvent este desigur cel al micilor păuni sălbatici numiţi „luptători". Ei aleg un cîmp de bătaie, „un loc ceva mai ridicat, zice Karl Groos [1], întotdeauna umed şi cu iarbă măruntă, cu un diametru de la un metru şi jumătate la doi metri". Masculii se adună aici zilnic. Primul-sosit îşi aşteaptă un adversar şi lupta începe. Campionii tremură şi dau din cap de mai multe ori. Penele li se zbîrlesc. Se năpustesc unul asupra celuilalt, cu ciocul întins înainte, şi bat din aripi. *Niciodată o luptă nu are loc în afara spaţiului delimitat pentru întrecere.* De aceea, mi se pare legitim în acest caz şi în exemplele precedente, să evoc termenul de *agôn* : atît este de clar că scopul întîlnirilor pentru fiecare antagonist nu este de a-i aduce vreun prejudiciu serios rivalului său, ci de a-şi demonstra propria-i superioritate. Oamenii nu adaugă decît rafinamentele şi precizia regulei.

La copii, de îndată ce personalitatea se afirmă, şi înainte de apariţia competiţiilor regulate, se constată

[1] K. Groos : *Les jeux des animaux*, trad. franc., Paris, 1902, pp. 150—151.

frecvența unor ciudate provocări, în care adversarii fac eforturi să dovedească cea mai mare răbdare. Sînt văzuți concurînd cine poate, cel mai mult timp, să se uite în soare, să reziste la gîdilat, să-și țină respirația, să nu clipească etc. Uneori miza este mai gravă, e vorba de rezistență la foame, la durere, sub formă de biciuire, de înțepături, ciupituri, arsuri. Astfel, aceste jocuri de ascetism, cum sînt numite, inaugurează probe severe. Ele anticipează maltratările și încercările pe care adolescenții trebuie să le suporte la inițiere. Se îndepărtează în aceeași măsură de *agôn*, care nu întîrzie să-și găsească forme perfecte, fie în jocurile și sporturile de competiție propriu-zise, fie în jocurile și sporturile de bravură (vînătoare, alpinism, cuvinte încrucișate, probleme de șah etc.), cele în care campionii, fără să se înfrunte direct, nu încetează să participe la un imens concurs difuz și nesfîrșit.

Alea. — Este în latină numele jocului de zaruri. Îl împrumut aici pentru a desemna toate jocurile fundate, în exactă opoziție cu *agôn*, pe o decizie care nu depinde de jucător, asupra căreia el nu va avea nici cea mai mică influență, și unde e vorba în consecință de a învinge nu atît adversarul cît destinul. Mai bine zis, destinul este singurul artizan al victoriei și aceasta, cînd există rivalitate, semnifică exclusiv că învingătorul a fost mai favorizat de soartă decît învinsul. Exemple pure din această categorie de jocuri sînt furnizate de zaruri, ruletă, rișcă, bacara, loterie etc. Aici nu numai că nu se caută să se elimine injustiția hazardului, dar chiar arbitrarul acestuia constituie resortul unic al jocului.

Alea marchează și scoate în evidență favoarea destinului. Jucătorul este în întregime pasiv, nu-și etalează calitățile sau hotărîrile, resursele îndemînării sale, ale mușchilor săi, ale inteligenței sale. El nu face decît să aștepte, sperînd și tremurînd, hotărîrea sorții. Riscă o miză. Dreptatea — întotdeauna căutată, dar de data asta altfel, și care tinde să se exercite și aici în condiții

ideale — îl recompensează proporţional cu riscul său cu o riguroasă exactitate. Orice străduinţă depusă în celelalte cazuri de a egaliza şansele concurenţilor este folosită acum la echilibrarea scrupuloasă a riscului şi profitului.

Spre deosebire de *agôn*, *alea* neagă munca, răbdarea, abilitatea, calificarea ; elimină valoarea profesională, regularitatea, antrenamentul. El aboleşte într-o clipă rezultatele acumulate. Reprezintă dizgraţia totală sau favoarea absolută. Aduce jucătorului fericit infinit mai mult decît i-ar procura o viaţă de muncă, de disciplină şi de străduinţe. Apare ca o insolentă şi suverană deriziune a meritului. Presupune din partea jucătorului o atitudine exact opusă celei pe care o are în *agôn*. În *agôn* nu contează decît pe el ; în *alea*, contează pe orice, pe cel mai mic indiciu, pe cea mai mică particularitate exterioară pe care o ia drept un semn sau un avertisment, pe fiecare ciudăţenie pe care-o observă — pe tot, în afară de el însuşi.

Agôn-ul este o revendicare a responsabilităţii personale, *alea* o demisie a voinţei, o abandonare în voia destinului. Unele jocuri, cum sînt : dominoul, jocul de table, cea mai mare parte din jocurile de cărţi, combină *agôn*-ul cu *alea* : hazardul conduce compoziţia „mîinilor" fiecărui jucător şi acestea exploatează în continuare, cît mai bine şi potrivit puterii lor, lotul pe care o soartă oarbă li-l atribuie. Într-un joc cum e cel de bridge, ştiinţa şi raţionamentul constituie apărarea proprie jucătorului şi îi permit acestuia să tragă cele mai bune foloase din cărţile pe care le-a primit ; într-un joc de tipul pocherului, e vorba mai degrabă de calităţi de pătrundere psihologică şi de caracter.

În general, rolul banilor este cu atît mai însemnat cu cît partea de hazard este mai mare şi în consecinţă apărarea jucătorului mai slabă. Raţiunea apare clară : *alea* n-are drept funcţie de a-i face pe cei mai inteligenţi să cîştige bani, ci, tocmai dimpotrivă, de a aboli superio-

rităţile naturale sau cîştigate ale indivizilor, de a-i pune imediat pe picior de egalitate absolută în faţa verdictului orb al hazardului.

Cum rezultatul *agôn*-ului este neapărat nesigur şi trebuie să se apropie în mod paradoxal de efectul hazardului pur, dat fiind că şansele concurenţilor sînt în principiu cele mai echilibrate posibil, urmează că orice întîlnire care are caracterele unei competiţii regulate ideale poate face obiectul unor pariuri, adică unei *alea*: de pildă, cursele de cai sau de ogari, partidele de fotbal sau de pelotă bască, luptele de cocoşi. Se ajunge chiar ca valoarea mizei să varieze fără încetare cît durează partida, după peripeţiile *agôn*-ului [1].

Jocurile de noroc se vădesc jocuri omeneşti prin excelenţă. Animalele cunosc jocurile de competiţie, de simulacru sau de vertigiu. K. Groos, mai ales, dă exemple frapante din fiecare categorie a acestora. În schimb, animalele, prea angajate în imediat şi prea subjugate de impulsurile lor, n-ar putea niciodată să-şi imagineze o forţă abstractă şi insensibilă, la al cărei verdict să se supună dinainte prin joc şi fără să reacţioneze. Să aştepţi în mod pasiv şi deliberat hotărîrea unei fatalităţi, să rişti pe ea un bun pentru a-l multiplica proporţional cu şansele de a-l pierde, este o atitudine care pretinde o posibilitate de previziune, de reprezentare şi de speculaţie, de care este capabilă numai o reflecţie obiectivă şi calculatoare. Poate că în măsura în care copilul este mai aproape de animal, jocurile de noroc n-au pentru el aceeaşi importanţă pe care o au pentru adulţi. Pentru

[1] De exemplu, în Insulele Baleare în cazul pelotei, în Columbia şi în Antile în cazul luptelor de cocoşi. Se înţelege de la sine că nu se ţine cont de premiile în speţă pe care le pot încasa jocheii sau proprietarii, alergătorii, boxerii, jucătorii de fotbal sau oricare atlet. Aceste premii, oricît de însemnate le-am presupune, nu intră în categoria *alea*. Ele recompensează o victorie disputată cu ardoare. Această recompensă, care se dă pe merit, n-are nici o legătură cu favorurile sorţii, rezultat al norocului care rămîne monopolul nesigur al celor care pariază. Ea este chiar contrariul.

el jocul este acțiune. Pe de altă parte, lipsit de independență economică și fără bani care să fie ai lui, copilul nu găsește în jocurile de noroc ceea ce face atracția lor principală. Acestea nu-l pot face să tremure de emoție. Desigur, bilele sînt pentru el o monedă. Totuși, pentru a le cîștiga, el contează mai mult pe îndemînarea sa decît pe noroc.

*

Agôn-ul *și alea* traduc atitudini opuse și într-un fel simetrice, deși amîndouă se supun aceleiași legi: crearea artificială între doi jucători a unor condiții de pură egalitate pe care realitatea o refuză oamenilor. Căci nimic în viață nu este clar, ba chiar totul este tulbure la început, atît șansele cît și meritele. Jocul, *agôn* sau *alea*, este, prin urmare, o tentativă de a-i substitui confuziei normale a existenței curente unele situații perfecte. Acestea sînt cele în care rolul meritului sau al hazardului se arată net și indiscutabil. Ele implică de asemenea ca toți să beneficieze de aceleași posibilități de a-și proba valoarea sau, la altă scară, exact de aceleași șanse de a fi favorizați. Într-un fel sau într-altul, evadează din lume, construindu-și alta. Se poate de asemenea evada, devenind altul. E ceea ce se întîmplă în *mimicry*.

Mimicry. — Orice joc presupune acceptarea temporară, dacă nu a unei iluzii (deși acest ultim cuvînt nu înseamnă altceva decît intrarea în joc: *in-lusio*), cel puțin a unui univers închis, convențional și, în anumite privințe, fictiv. Jocul poate consta, nu în a desfășura o activitate sau a te supune sorții într-un mediu imaginar, ci în a deveni tu însuți un personaj imaginar și a te comporta în consecință. Ne găsim astfel în fața unei serii variate de manifestări care au drept caracter comun faptul că subiectul se preface a crede, se convinge sau convinge pe alții că este altcineva decît el însuși. El își uită, își deghizează personalitatea, se lea-

pădă temporar de ea, pentru a simula o alta. Am ales pentru desemnarea acestor manifestări termenul de *mimicry*, care în englezește înseamnă mimetism, în special la insecte, pentru a sublinia natura fundamentală și elementară aproape organică, a impulsiei care le suscită.

Lumea insectelor apare față de lumea umană ca soluția cea mai divergentă pe care o oferă natura. Această lume este opusă punct cu punct celei a omului, deși nu e mai puțin elaborată, complexă și surprinzătoare. De aceea mi se pare legitim de a avea în vedere aici fenomenele de mimetism din care insectele prezintă exemplele cele mai tulburătoare. Într-adevăr, unei conduite libere a omului, versatilă, arbitrară, imperfectă și care ajunge mai ales la o operă exterioară, corespunde la animal, și în special la insectă, o modificare organică, fixă, absolută care marchează specia și care se vede reprodusă infinit și exact, din generație în generație, la miliarde de indivizi: de exemplu, castele furnicilor și termitelor în comparație cu lupta de clasă, desenele de pe aripile fluturilor în comparație cu istoria picturii. Oricît de puțin se admite această ipoteză, asupra temerității căreia eu nu-mi fac nici o iluzie, inexplicabilul mimetism al insectelor oferă dintr-o dată o extraordinară replică gustului omului de a se deghiza, de a se travesti, de a purta o mască, de *a juca rolul unui personaj*. Numai că, de data aceasta, masca, travestiul fac parte din corp, în loc să fie un accesoriu fabricat. Dar, în ambele cazuri, scopul este exact același: schimbarea aparenței purtătorului și înspăimîntarea celorlalți. [1]

[1] Se pot găsi exemple de mimici terifiante la insecte (atitudine spectrală la *Mantis*, transă la *Smerinthus ocellata)* sau de morfologii disimulante în studiul meu: „Mimetism și psihastenie legendară", *Le Mythe et l'Homme*, Paris, 1938, pp. 101—143. Acest studiu tratează din nefericire problema într-o perspectivă care-mi pare astăzi dintre cele mai fanteziste. Nu mai văd, de fapt, în mimetism, o tulburare de percepere a spațiului și o tendință de întoarcere la neînsuflețit, ci, cum propun aici, echivalentul, la insecte, al jocurilor de simulacru ale omului. Exemplele folosite păstrează, totuși, întreaga lor valoare.

La vertebrate, tendința de a imita se traduce mai întîi printr-o contagiune cu totul fizică, aproape irezistibilă, analogă contagiunii căscatului, fugii, șchiopătatului, zîmbetului și mai ales a mișcării. Hudson s-a socotit îndreptățit să afirme că, în mod spontan, un animal tînăr „urmărește toate obiectele care se îndepărtează, și fuge de toate obiectele care se apropie". Așa se face că un miel tresare și se ferește dacă mama sa se îndreaptă spre el, fără s-o recunoască, în timp ce urmează omul, cîinele, calul dacă îl vede îndepărtîndu-se. Contagiunea și imitația nu sînt chiar simulacru, deși ele îl fac posibil și fac să se nască ideea, gustul mimicii. La păsări, această tendință duce la parăzile nupțiale, la ceremoniile și exhibițiile la care, după caz, masculii și femelele se dedau cu o rară aplicație și o evidentă plăcere. În ceea ce privește crabii oxyrhynchus, care-și înfig pe carapace orice algă sau polip pe care pot să-l apuce, aptitudinea lor pentru deghizare, orice explicație ar avea, nu lasă loc îndoielii.

Mimica și travestiul sînt deci resorturile complementare ale acestei clase de jocuri. La copil, e vorba mai întîi de imitarea adultului. De unde succesul panopliilor și al jucăriilor miniaturale care reproduc unelte, mașini, arme, instrumente de care se servesc oamenii mari. Fetița se joacă de-a mama, de-a bucătăreasa, de-a spălătoreasa, de-a călcătoreasa; băiatul simulează că e soldat, mușchetar, polițist, pirat, cow-boy, marțian [1] etc. Imită avionul întinzîndu-și brațele și scoțînd un zgomot ca al motorului. Dar comportările de *mimicry* se revarsă abundent din copilărie în viața adultă. Ele acoperă deopotrivă orice divertisment căruia jucătorul i se dedă, mascat sau în travesti, și care constă în chiar

[1] După cum just s-a remarcat, panopliile fetelor sînt destinate să mimeze comportamente apropiate, realiste, domestice, cele ale băieților evocă activități îndepărtate, romanești, inaccesibile sau chiar de-a dreptul ireale.

faptul că acesta este mascat sau travestit și în consecințele acestui fapt. În sfîrșit, e clar că reprezentația teatrală și interpretarea dramatică intră de drept în această grupă.

Plăcerea este de a fi altul sau de a fi luat drept altul. Dar, cum e vorba de un joc, nu se pune în mod esențial problema înșelării spectatorului. Copilul care se joacă de-a trenul poate să nu se lase sărutat de tatăl său, spunîndu-i că locomotivele nu sînt sărutate ; prin aceasta însă el nu încearcă să-l convingă că este cu adevărat o locomotivă. La carnaval, masca nu încearcă să convingă că e vorba de un adevărat marchiz, un adevărat toreador, o adevărată Piele-Roșie, ci caută să sperie și să profite de libertatea ambiantă, ea însăși rezultat al faptului că masca disimulează personajul social, eliberează personalitatea lui adevărată. Nici actorul nu încearcă să convingă că el este „însuși" Lear sau Carol Quintul. Spionii și evadații sînt cei care se deghizează pentru a înșela realmente, pentru că ei nu se joacă.

Activitate, imaginație, interpretare, *mimicry* nu va avea nici o legătură cu *alea*, care impune jucătorului imobilitatea și frisonul așteptării, deși nu este exclus să se combine cu *agôn*. Nu mă gîndesc la concursuri de travestiuri în care legătura este cu totul exterioară. O complicitate mai intimă se vădește cu ușurință. Pentru cei care nu participă la el, orice *agôn* este un spectacol. Numai că este un spectacol care, pentru a fi valabil, exclude simulacrul. Marile manifestații sportive nu sînt mai puțin ocazii privilegiate de *mimicry* pentru că, să ne amintim, aici simulacrul este transferat de la actori la spectatori : nu atleții sînt cei care mimează, ci cei care asistă. Chiar numai identificarea cu campionul, ea singură, constituie un *mimicry* înrudit cu cel care face pe cititor să se recunoască în eroul romanului sau pe spectator în eroul filmului. Pentru a ne convinge, nu trebuie decît să considerăm funcția perfect simetrică a campionului și a vedetei, asupra căreia voi avea ocazia să

revin mai pe larg. Campionii, triumfătorii *agôn*-ului, sînt vedetele reuniunilor sportive. Vedetele, dimpotrivă, sînt învingători într-o competiţie difuză a cărei miză este favoarea populară. Şi unii, şi ceilalţi primesc numeroase scrisori, dau interviuri unei prese avide, semnează autografe.

De fapt, cursa ciclistă, meciul de box sau lupta, partida de fotbal, de tenis sau de polo constituie în sine spectacole cu costume, deschideri solemne, liturghii adaptate, desfăşurare ordonată. Într-un cuvînt, sînt drame ale căror peripeţii diferite ţin publicul în stare de incertitudine şi ajung la un deznodămînt care exaltă pe unii şi decepţionează pe alţii. Natura acestor spectacole rămîne cea de *agôn*, deşi ele apar cu caracterele exterioare ale unei reprezentaţii. Cei care asistă nu se mulţumesc să încurajeze prin voce şi gest efortul atleţilor preferaţi, sau, la hipodrom, cel al cailor pe care au jucat. O contagiune fizică îi face să schiţeze atitudinea oamenilor sau animalelor respective, pentru a-i ajuta, în felul în care se ştie că un jucător de popice îşi înclină imperceptibil corpul în direcţia în care vrea să ajungă bila grea la sfîrşitul drumului ei. În aceste condiţii, în afara spectacolului, ia naştere, în rîndul publicului, o competiţie de *mimicry*, care dublează *agôn*-ul veritabil de pe teren sau pistă.

Cu excepţia uneia, *mimicry*-a prezintă toate caracteristicile jocului: libertate, convenţie, suspendare a realului, spaţiu şi timp delimitate. Totuşi, supunerea continuă la reguli imperative şi precise nu se lasă constatată. S-a văzut: disimularea realităţii, simularea unei realităţi secunde îi ţin loc. *Mimicry*-a este invenţie continuă. Regula jocului este unică: ea constă pentru actor în a fascina spectatorul, evitînd ca o greşeală să-l determine pe acesta să refuze iluzia; ea constă pentru spectator în a accepta iluzia, fără să recuze de la început decorul, masca, artificiul în care este invitat să creadă, pentru un anumit timp, ca într-un real mai real decît realul.

Ilinx. — O ultimă categorie de jocuri cuprinde pe cele care se bazează pe urmărirea vertigiului și care consistă într-o tentativă de a deregla, pentru o clipă, stabilitatea percepției și de a impune conștiinței lucide un fel de panică voluptoasă. În toate cazurile, e vorba de a ajunge la un fel de spasm, de transă sau de ameţeală care nimicește realitatea cu o suverană bruscheţe.

Tulburarea pe care o provoacă vertigiul este, în mod destul de obișnuit, căutată pentru ea însăși : nu voi cita drept exemplu decît exercițiile dervișilor care se învîrtesc și cele ale așa-numiților *voladores* mexicani. Le-am ales intenționat, căci primele sînt în legătură, prin tehnica folosită, cu unele jocuri copilărești, în timp ce ultimele evocă mai degrabă resursele rafinate ale acrobației și ale mersului pe frînghie : ele ating prin urmare cei doi poli ai jocurilor de vertigiu. Dervișii își caută extazul învîrtindu-se în jurul lor înșiși, după o mișcare ce se accelerează în ritmul unor bătăi de tobă din ce în ce mai grăbite. Panica și hipnoza conștiinței sînt atinse de paroxismul unei învîrtiri frenetice, contagioase și împărtășite [1]. În Mexic, *voladores*-ii — Huasteci sau Totonaci — se urcă în vîrful unui stîlp înalt de douăzeci pînă la treizeci de metri. Cu aripi false legate de încheieturile mîinilor, se deghizează în vulturi, își leagă mijlocul la extremitatea unei funii. Aceasta este trecută printre degetele picioarelor, astfel încît ei să poată efectua întreaga coborîre cu capul în jos și cu brațele desfăcute. Înainte de a ajunge la sol, ei fac mai multe învîrtiri complete, treisprezece după Torquemada, descriind o spirală care se lărgește treptat. Ceremonia, care presupune mai multe zboruri și începe la amiază, este interpretată ca un fel de dans al soarelui în asfințit, pe care îl însoțesc păsări, morți divinizați.

[1] O. Depont și X. Coppolani : *Les Confréries religieuses musulmanes*, Alger, 1887, pp. 156—159, 329—339.

Frecvența accidentelor a determinat autoritățile mexicane să interzică aceste exerciții periculoase.[1]

Este, dealtfel, destul de puțin necesar să citățm aceste exemple rare și prestigioase. Fiecare copil cunoaște la fel de bine, învîrtindu-se repede în jurul lui însuși, mijlocul de a ajunge într-o stare centrifugală de pierdere de sine, din care corpul nu-și revine decît cu greu, iar percepția își regăsește anevoie claritatea. Desigur, copilul face aceasta în joacă și se complace în această stare. La fel este jocul denumit *sfîrlează*, în care copilul se învîrtește pe un călcîi cît poate mai repede. Într-o manieră analogă, în jocul haitian *porumbul de aur*, doi copii se țin de mînă cu brațele întinse. Cu corpul întins și aplecat pe spate, cu picioarele alipite, ei se învîrtesc pînă își pierd răsuflarea, pentru plăcerea de a se clătina amețiți atunci cînd se opresc.[2] Țipatul — cît te ține gura — coborîrea unei pante, toboganul, călușeii, cu condiția să se învîrtească iute, scrînciobul, dacă se ridică destul de sus, toate acestea dau senzații analoge.

Tratamente fizice variate provoacă asemenea senzații : acrobația, căderea sau proiectarea în spațiu, învîrtirea rapidă, alunecarea, viteza, accelerarea unei mișcări rectilinii sau combinarea ei cu o mișcare giratorie. În mod paralel, există un vertigiu de ordin moral, o pornire violentă pe care individul o simte deodată. Acest extaz se însoțește cu gustul reprimat în mod obișnuit al dezordinii și distrugerii. El exprimă forme fruste și brutale de afirmare a personalității. La copii, ele se constată mai ales în unele jocuri : *main-chaude, pigeon-vole, saute-mouton*, care, dintr-o dată, se precipită și iau înfățișarea unei simple învălmășeli. La adulți, nimic mai revelator în acest domeniu decît ciudata excitație pe care ei continuă

[1] Descriere și fotografii în Helga Larsen, „Notes on the volador and its associated ceremonies and superstitions", *Ethnos*, vol. II, nr. 4, iulie 1937, pp. 179—192, și în Guy Stresser-Péan, „Les origines du volador et du comelagatoazte", *Actes du XXVIII-e Congrès International des Américanistes*. Paris, 1947, pp. 327—334.

[2] La noi corespunde jocului „pisatul piperului" (n.t.).

să o încerce doborînd cu o nuia florile înalte de pe o cîmpie sau făcînd să cadă în avalanşă zăpada de pe un acoperiş, sau chiar beţia pe care o încearcă în barăcile de bîlci, spărgînd, de exemplu, cu zgomot mare, mormane de veselă rebutată.

Pentru a cuprinde diversele varietăţi ale unei astfel de porniri care este în acelaşi timp o mare dezordine, cînd organică, cînd psihică, propun termenul *ilinx*, numele grec al vîrtejului de apă, de unde derivă în mod precis, în aceeaşi limbă, numele vertigiului (*ilingos*).

Nici această plăcere nu este privilegiul exclusiv al omului. Se poate astfel cita aşa-numita *capia* de la unele mamifere, în special la oi. Chiar dacă aici e vorba de o manifestare patologică, ea este prea semnificativă pentru a fi trecută sub tăcere. În rest, exemplele la care caracterul jocului nu dă loc la nici o îndoială nu lipsesc. Cîinii se învîrtesc în jurul lor, pentru a-şi prinde coada, pînă ce cad. În alte împrejurări, sînt cuprinşi de o febră a alergării care nu-i părăseşte decît atunci cînd sînt sfîrşiţi de oboseală. Antilopele, gazelele, caii sălbatici sînt frecvent cuprinşi de o panică ce nu corespunde nici unui pericol real, nici celei mai mici aparenţe de pericol, şi care înseamnă mai degrabă efectul unei imperioase contagiuni şi al unei plăceri imediate de a-i ceda.[1] Şobolanii de apă se distrează învîrtindu-se în cerc, ca si cum ar fi antrenaţi de vîrtejele curentului apei. Cazul caprelor negre este şi mai demn de remarcat. După Karl Groos, ele se urcă pe brîne ; acolo, pe rînd, fiecare luîndu-şi avînt, se lasă să alunece de-a lungul unei pante abrupte, în timp ce celelalte o privesc.

Gibonul alege o ramură elastică, o îndoaie cu greutatea lui pînă ce ea se destinde şi-l aruncă în aer. El se prinde cum poate din nou de creangă şi repetă la nesfîrşit acest exerciţiu inutil şi inexplicabil altfel decît

[1] Karl Groos, *op. cit.*, p. 208.

prin seducţia sa intimă. Dar păsările, mai ales, sînt amatoare de jocuri de vertigiu. Ele se lasă să cadă, ca o piatră, de la mare înălţime, şi nu-şi deschid aripile decît la cîţiva metri de sol, dînd impresia că se vor zdrobi. Apoi urcă şi din nou se lasă să cadă. În perioada împerecherii, ele folosesc acest zbor de bravură pentru a cuceri femela. Şoimul de noapte din America, descris de Audubon, este un amator virtuoz de astfel de acrobaţii impresionante.[1]

Oamenii, după sfîrlează, după porumbul de aur, derdeluş, căluşei şi după leagănul copilăriei lor, dispun mai întîi de efectele beţiei şi de numeroase dansuri, începînd cu vîrtejul monden, dar insidios, al valsului, pînă la atîtea gesticulaţii furioase, trepidante, convulsive. Ei obţin o plăcere de acelaşi fel de la beţia uşoară provocată de o viteză extremă, cea care este resimţită, de exemplu, la schi, pe motocicletă sau într-o maşină deschisă. Pentru a da acestui fel de senzaţii intensitatea şi brutalitatea capabilă de a ameţi organismele adulte, a trebuit să se inventeze maşinării puternice. Deci, nu trebuie să ne mire că a fost nevoie să se aştepte epoca industrială pentru a vedea vertigiul devenind cu adevărat o categorie de joc. El este de acum înainte distribuit unei mulţimi avide prin mii de aparate implacabile, instalate pe terenurile bîlciurilor sau în parcurile de distracţii.

Aceste maşini ar depăşi în mod evident scopul lor, dacă nu ar fi vorba decît de dereglarea organelor interne ale urechii, de care depinde simţul echilibrului. Dar tot corpul este supus la unele tratamente de care fiecare om s-ar teme dacă n-ar vedea pe alţii îmbulzindu-se să le suporte. De fapt, merită să observi ieşirea din aceste maşini ale vertigiului. Din aceste maşini coboară fiinţe palide, care se clatină, în pragul dezgustului. Ele au scos urlete de groază, au avut răsuflarea tăiată şi au resimţit impresia teribilă că înlăuntrul lor,

[1] Karl Groos, *ibid.*, pp. 111, 116, 265—266.

pînă în măruntaie, le era frică şi se strîngeau în ei înşişi ca pentru a scăpa de un atac oribil. Totuşi, cea mai mare parte dintre ei, înainte chiar de a se linişti, aleargă la ghişeu pentru a-şi cumpăra dreptul de a încerca încă o dată acelaşi supliciu, de la care aşteaptă o plăcere.

Trebuie spus plăcere, căci este greu să numeşti distracţie un asemenea sentiment puternic care se apropie mai mult de spasm decît de divertisment. Este important pe de altă parte de remarcat că violenţa şocului resimţit este atît de mare încît proprietarii de aparate se străduie, în cazuri extreme, să momească naivii prin gratuitatea atracţiei. Ei anunţă mincinos că „de data asta" e pe gratis, chiar dacă fac aceasta în mod sistematic. În schimb, spectatorii îşi plătesc privilegiul de a privi de la înălţimea unei galerii liniştite chinurile victimelor care consimt sau sînt surprinse, expuse unor forţe redutabile sau unor capricii ciudate.

Ar fi temerar să tragem concluzii prea precise cu privire la această curioasă şi crudă repartiţie de roluri. Aceasta nu este caracteristică unui anume fel de joc: ea este întîlnită la box, la catch şi în luptele gladiatorilor. Aici esenţialul rezidă în urmărirea acelei confuzii specifice, a acelei panici momentane pe care o defineşte termenul de vertigiu şi în neîndoielnicele caractere de joc care se găsesc asociate: libertatea de a accepta sau de a refuza proba, limite stricte şi imuabile, separare de restul realităţii. Că proba dă în plus materia spectacolului, aceasta nu-i diminuează natura de joc, ci o întăreşte.

b. De la turbulenţă la regulă

Regulile sînt inseparabile jocurilor îndată ce acestea capătă ceea ce aş numi o existenţă instituţională. Începînd din acest moment, ele fac parte din natura jocului. Regulile sînt acelea care transformă jocul în instrument de cultură fecund şi decisiv. Dar este nece-

sar ca la sursa jocului să existe o primă libertate, nevoia de destindere şi deopotrivă de distracţie şi fantezie. Această libertate este motorul lui indispensabil şi ea rămîne la originea formelor celor mai complexe şi celor mai strict organizate. Asemenea putere primară de improvizaţie şi veselie, pe care eu o numesc *paidia*, se conjugă cu gustul dificultăţii gratuite, care propun să fie numit *ludus*, pentru a ajunge la diferite jocuri cărora li se poate atribui, fără exagerare, o virtute civilizatoare. Ele ilustrează, efectiv, valorile morale şi intelectuale ale unei culturi. Contribuie în plus la precizarea şi dezvoltarea lor.

Am ales termenul de *paidia* pentru că are drept rădăcină substantivul copil şi, în mai mică măsură, din grija de a nu deconcerta inutil cititorul recurgînd la un termen împrumutat dintr-o limbă foarte îndepărtată. Dar sanscritul *kredati* şi chinezescul *wan* par în acelaşi timp mai bogate şi mai revelatoare prin varietatea şi natura semnificaţiilor lor anexe. Este adevărat că ele prezintă de asemenea inconvenientele unei prea mari bogăţii, între care un oarecare pericol de confuzie. *Kredati* desemnează jocul adulţilor, al copiilor şi al animalelor. El se aplică mai ales în cazul ţopăielii, adică în cazul mişcărilor bruşte şi neregulate provocate de o supraabundenţă de veselie sau de vitalitate. El se foloseşte de asemeni pentru a numi relaţiile erotice ilicite, pentru acel du-te-vino al valurilor şi pentru orice lucru care se ondulează în voia vîntului. Cuvîntul *wan* este şi mai explicit, atît prin ceea ce numeşte, cît şi prin ceea ce omite, adică jocurile de îndemînare, de competiţie, de simulacru şi de noroc. În schimb, el manifestă numeroase dezvoltări de sens, asupra cărora voi avea ocazia să revin.

În lumina acestor comparaţii şi a acestor semantici exclusive, care pot fi extinderea şi semnificaţia termenului de *paidia*? Eu l-aş defini, în ceea ce mă priveşte, drept cuvîntul care cuprinde manifestările spontane ale instinctului jocului: pisica încurcată într-un ghem de

lînă, cîinele care se scaldă, pruncul care rîde la jucăria lui reprezintă primele exemple identificabile ale acestui fel de activitate. Ea intervine în orice exuberanţă fericită care indică o agitaţie imediată şi dezordonată, o recreaţie spontană şi destinsă, de obicei excesivă, al cărei caracter neprevăzut şi neregulat rămîne esenţialul, dacă nu chiar unica lui raţiune de a fi. De la tumbă la mîzgăliturâ, de la ceartă la scandal nu lipsesc ilustrări perfect clare de asemenea ţîşniri de mişcare, de culoare sau de zgomot.

Această nevoie elementară de agitaţie şi de vacarm apare la început ca un imbold de a atinge totul, de a simţi, de a gusta, de a mirosi, apoi de a abandona orice obiect accesibil. Ea se transformă de obicei în tendinţa de a sparge şi de a distruge. Ea explică plăcerea de a tăia, fără vreun scop, hîrtia cu foarfecele, de a destrăma o pînză, de a face să se dărîme o construcţie, de a trece printr-un şir de oameni, de a aduce dezordine într-un joc sau în ocupaţiile altora etc. Curînd vine dorinţa de a mistifica sau de a sfida, scoţînd limba, strîmbîndu-te, făcîndu-te că atingi sau arunci obiectul interzis. E vorba, în cazul copilului, de a se afirma, de a se simţi *cauză*, de a-i forţa pe ceilalţi să-i dea atenţie. În acest fel, Karl Groos citează cazul unei maimuţe căreia-i plăcea să tragă de coadă cîinele cu care conlocuia, ori de cîte ori acesta părea că adoarme. Bucuria primitivă de a distruge şi de a răsturna a fost, printre altele, observată la o maimuţă capucin, de către sora lui C. J. Romanes, cu o precizie de detalii dintre cele mai semnificative [1].

Copilul nu rămîne aici. Lui îi place să se joace cu propria-i durere, de exemplu zgîndărind cu limba un dinte bolnav. Îi place de asemenea să i se facă frică. El caută cînd un rău fizic, dar limitat, dirijat, a cărui cauză este el, cînd o angoasă psihică, dar dorită de el şi pe care poate s-o facă să înceteze după voinţă. În

[1] Observaţie citată de K. Groos: *op. cit.*, pp. 88—89.

ambele cazuri pot fi deja recunoscute aspectele fundamentale ale jocului : activitate voluntară, convenită, izolată şi dirijată.

Curînd se naşte gustul de a inventa reguli şi de a li se supune cu încăpăţînare, orice s-ar întîmpla : copilul face atunci, cu el însuşi sau cu tovarăşii lui, tot felul de pariuri care sînt, cum s-a văzut, formele elementare ale *agôn*-ului, merge într-un picior, de-a-ndăratelea, cu ochii închişi, se joacă de-a cine va privi, mai mult timp, soarele, va suporta o durere sau va sta într-o poziţie chinuitoare.

În general, primele manifestări de *paidia* n-au nume şi n-ar putea să aibă tocmai pentru că rămîn dincoace de orice stabilitate, de orice semn distinctiv, de orice existenţă net diferenţiată, care să permită vocabularului să le consacre autonomia printr-o denumire specifică. Dar de îndată ce apar convenţiile, tehnicile, uneltele, apar cu ele şi primele jocuri care le caracterizează : capra, de-a v-aţi ascunselea, zmeul, sfîrleaza, derdeluşul, baba-oarba, păpuşa. Aici încep să se despartă drumurile contradictorii : cele care ţin de *agôn*, de *alea*, de *mimicry*, de *ilinx*. Aici intervine de asemenea plăcerea care este încercată la rezolvarea unei dificultăţi create, intenţionat, arbitrar definită, astfel încît, la sfîrşit, atingerea scopului nu aduce alt avantaj în afara mulţumirii intime de a o fi învins.

Acest resort, care este tocmai *ludus*-ul, se lasă de asemenea observat în diferite categorii de jocuri, cu excepţia celor care se bazează integral pe o pură hotărîre a sorţii. El apare drept complement şi educaţie a *paidiei* pe care o disciplinează şi o îmbogăţeşte. Oferă ocazia unui antrenament şi duce normal la cucerirea unei abilităţi determinate, la cucerirea unei măiestrii speciale în mînuirea cutărui sau cutărui aparat sau în aptitudinea de a descoperi un răspuns satisfăcător la probleme de ordin strict convenţional.

Diferența față de *agôn* este că, în *ludus*, tensiunea și talentul jucătorului se exercită în afara oricărui sentiment explicit de emulație sau de rivalitate: lupți împotriva obstacolului și nu împotriva unuia sau a mai multor concurenți. Pe planul abilității manuale se pot cita jocurile de genul *bilboquet*[1], diabolo sau yo-yo. Aceste instrumente simple folosesc de obicei legile naturale elementare; de exemplu, gravitația și rotația, în cazul yo-yo-ului, unde este vorba de transformarea unei mișcări rectilinii alternative în mișcare circulară continuă. Zmeul se bazează, dimpotrivă, pe exploatarea unei situații atmosferice concrete. Cu ajutorul lui, jucătorul efectuează de la distanță un fel de ascultare a cerului. El își proiectează prezența dincolo de limitele corpului său. La fel, jocul de-a baba-oarba oferă ocazia de a dovedi resursele percepției lipsindu-te de vedere.[2] Se observă cu ușurință că posibilitățile *ludus*-ului sînt aproape infinite.

Unele aparate aparțin deja, în cadrul aceleiași specii, unei alte grupe de jocuri: ele fac un apel constant la spiritul de calcul și de combinare. În sfîrșit, cuvintele încrucișate, jocurile matematice recreative, anagramele, versurile olorime și logogrife de diferite feluri, lectura activă a romanelor polițiste (adică încercarea de a identifica vinovatul), problemele de șah sau de bridge constituie, fără instrumente, tot atîtea varietăți ale formei celei mai răspîndite și celei mai pure de *ludus*.

Se constată mereu o situație inițială susceptibilă de a se repeta la infinit, dar pe baza căreia se pot produce combinații întotdeauna noi. Ele suscită astfel la jucător o întrecere cu el însuși și îi permit să constate etapele unui progres cu care se mîndrește cu plăcere

---

[1] Joc alcătuit dintr-o bilă și un bețișor prevăzut cu o sfoară. (n.t.).

[2] Kant a făcut această remarcă. Vezi Y. Hiorn: *Les Yeux d'enfants*, trad. fr., Paris, 1926, p. 63.

față de cei care îi împărtășesc gustul. Raportul dintre *ludus* și *agôn* este manifest. Dealtfel, ca în cazul problemelor de șah sau de bridge, se poate întîmpla ca același joc să apară cînd ca *agôn*, cînd ca *ludus*.

Combinația de *ludus* și *alea*, nu este mai puțin frecventă : este recunoscută mai ales în „pasiențe", unde ingeniozitatea manevrelor influențează cît de cît rezultatul, și în automate cu jetoane, unde jucătorul poate, în slabă măsură, să calculeze impulsul dat bilei care marchează punctele și să-i dirijeze parcursul, deși la aceste jocuri hazardul decide esențialul. Totuși, faptul că jucătorul nu este complet dezarmat și că el știe că poate conta, fie numai într-o mică măsură, pe îndemînarea sau pe talentul său, este suficient pentru a combina natura *ludus*-ului cu cea de *alea*.

La fel, *ludus*-ul se combină ușor cu *mimicry*-a. În cazul cel mai simplu, el dă jocurile de construcții, care sînt întotdeauna jocuri de iluzie, fie că e vorba de animale fabricate din tulpini de mei de către copiii aparținînd populației Dogon, de macarale sau de automobile construite articulînd lame de oțel perforate și scripeții vreunui *meccano ;* sau de modele reduse de avioane sau de vapoare pe care adulții nu se sfiesc să le facă cu meticulozitate. Dar reprezentația teatrală este cea care, oferind îmbinarea esențială, disciplinează *mimicry*-a pînă la a face din ea o artă bogată în mii de convenții diverse, de tehnici rafinate, de resurse subtile și complexe. Prin această complicitate fericită, jocul își arată din plin fecunditatea culturală.

Dimpotrivă, după cum nu ar putea exista vreo legătură între *paidia* care este tumult și exuberanță, și *alea* care este așteptare pasivă a hotărîrii sorții, frison imobil și mut, tot așa nu ar putea exista legătură între *ludus*, care este calcul și combinație, și *ilinx*, care este pasiune violentă pură. Gustul dificultății învinse nu poate interveni aici decît pentru a combate vertigiul și a-l împiedica de a deveni confuzie sau panică. El devine atunci școală a stăpînirii de sine, efort dificil

pentru a-ţi păstra sîngele rece sau echilibrul. Departe de a se combina cu *ilinxul*, el procură — ca în alpinism şi în acrobaţie — disciplina capabilă să-i neutralizeze efectele periculoase.

*

Redus la el însuşi, *ludus*-ul, se pare, rămîne incomplet, un fel de ultimă soluţie pentru înşelarea plictiselii. Mulţi, aşteptînd ceva mai bun, se mulţumesc cu el doar pînă la sosirea partenerilor, care îi permit să schimbe, pentru un joc disputat, această plăcere fără ecou. Totuşi, chiar în cazul jocurilor de îndemînare sau de combinaţii (pasienţe, puzzle, cuvinte încrucişate etc.) care exclud intervenţia unui partener sau care-l fac de nedorit, *ludus*-ul continuă să întreţină în jucător speranţa în viitoarea încercare, acolo unde el eşuase sau aceea de a obţine un număr de puncte mai ridicat decît cel pe care tocmai l-a atins. În felul acesta, influenţa *agôn*-ului se manifestă din nou. În fapt, ea colorează atmosfera generală a plăcerii obţinută prin învingerea unei dificultăţi arbitrare. Într-adevăr, cu toate că fiecare din aceste jocuri este practicat de către un singur om şi nu dă loc în principiu nici unei competiţii, nu este greu ca în orice moment asemenea jocuri să devină concursuri, dotate sau nu cu premii, pe care ziarele, în diferite ocazii, nu pierd prilejul de a le organiza. Nu este întîmplător faptul că automatele se găsesc în cafenele, adică în locuri în care întrebuinţarea lor poate grupa în jurul acestora un embrion de public.

Există dealtfel un caracter al *ludus*-ului, care se explică, după părerea mea, prin obsesia *agôn*-ului care nu încetează să apese asupra lui: anume, că este în întregime dependent de modă. Jocurile de yo-yo, de bilboquet, de diabolo apar şi dispar ca prin farmec. Ele au beneficiat de o admiraţie exagerată care n-a lăsat urme şi iată că un altul a apărut repede să le ia locul.

Deşi mai stabilă, voga divertismentelor de natură intelectuală nu este mai puţin delimitată în timp : rebusul, anagrama, acrostihul, şarada au avut vremea lor. E probabil că şi cuvintele încrucişate ca şi romanul poliţist vor avea aceeaşi soartă. Un astfel de fenomen ar rămîne enigmatic dacă *ludus*-ul ar constitui o distracţie atît de individuală pe cît pare. În realitate, el se scaldă într-o ambianţă de concurs. El nu se menţine decît în măsura în care fervoarea cîtorva pasionaţi îl transformă într-un *agôn* virtual. Cînd aceasta-i lipseşte, el este neputincios să subziste prin el însuşi. Într-adevăr, el este insuficient întreţinut de spiritul de competiţie organizată, care totuşi nu-i este esenţial ; şi el nu oferă materia nici unui spectacol capabil să atragă mulţimile. Rămîne schimbător şi difuz sau riscă să se prefacă în idee fixă la maniacul izolat care i se consacră în mod absolut şi care, dedîndu-i-se, neglijează din ce în ce mai mult raporturile lui cu ceilalţi.

Civilizaţia industrială a dat naştere unei forme particulare de *ludus : hobby*-ul, activitate secundă, gratuită, întreprinsă şi continuată din plăcere : colecţii, artă de agrement, bucuria micilor reparaţii sau a micilor invenţii, într-un cuvînt orice ocupaţie care apare în primul rînd drept compensatoare a mutilării personalităţii antrenată de munca în lanţ, de natură automată şi parcelară. S-a constatat că *hobby*-ul ia uşor forma construcţiei la lucrătorul, redevenit artizan, de modele reduse, dar *complete*, de maşini la fabricarea cărora el este condamnat să nu coopereze decît cu acelaşi gest mereu repetat, care nu cere din partea lui nici îndemînare, nici inteligenţă. Revanşa asupra realităţii este evidentă aici : ea este dealtfel pozitivă şi fecundă. Răspunde uneia dintre funcţiile cele mai înalte ale instinctului de joc. Nu este de mirare că civilizaţia tehnică contribuie la dezvoltarea ei, chiar ca o compensare a aspectelor sale cele mai rebarbative. *Hobby*-ul este imaginea unor calităţi rare care fac posibilă dezvoltarea ei.

În general, *ludus*-ul propune dorinței primitive de a zburda și de a se distra obstacole arbitrare în mod perpetuu reînnoite ; el inventează mii de ocazii și mii de structuri în care se pot satisface în același timp dorința de destindere și nevoia de care omul nu pare să se poată elibera, aceea de a-și folosi în mod gratuit știința, îndemînarea, inteligența de care dispune, fără să mai socotim stăpînirea de sine, capacitatea de a rezista la suferință, la oboseală, la panică sau la beție.

Cu această calitate, ceea ce numesc *ludus* reprezintă în joc elementul a cărui importanță și fecunditate culturală apar ca fiind cele mai sesizante. El nu exprimă o atitudine psihologică la fel de netă ca *agôn*-ul, *alea*, *mimicry* sau *ilinx*, ci, disciplinînd *paidia*, el lucrează indistinct, dînd categoriilor fundamentale ale jocului puritatea și desăvîrșirea lor.

*

Ludus-ul nu este dealtfel singura metamorfoză posibilă de *paidia*. O civilizație cum e cea din China clasică a inventat pentru ea un destin diferit. Plină de înțelepciune și circumspecție, cultura chineză orientează în mod firesc agitația, excesul de energie aflat în *paidia*, într-o direcție mai bine acordată la valorile sale supreme. Aici e momentul să revenim la termenul *wan*. După unii, el indică etimologic acțiunea de a mîngîia la nesfîrșit o bucată de jad pentru a o șlefui, pentru a-i simți netezimea sau pentru a însoți o reverie. Poate din cauza acestei origini, cuvîntul pune în lumină un alt destin al *paidiei*. Rezerva de agitație liberă care definește *paidia* la început pare derivată, în acest caz, nu spre vitejie, spre calcul, spre dificultate învinsă, ci spre calm, răbdare, vis zadarnic. Caracterul *wan* desemnează într-adevăr în mod esențial orice fel de ocupații semimașinale care lasă spiritul liber și vagabond, unele jocuri

complexe care-l înrudesc cu *ludus*-ul, şi în acelaşi timp meditaţia apatică, contemplaţia leneşă.

Tumultul, vacarmul sînt desemnate prin expresia *jeu-nao*, în sens literal: „dezordine arzătoare". Combinîndu-se cu acelaşi termen *nao*, caracterul *wan* evocă orice conduită exuberantă şi veselă. Dar trebuie să se combine cu acest caracter. Cu caracterul *tchuang* (a simula), înseamnă „a se amuza prefăcîndu-se că..." Vedem că el coincide destul de exact cu diferite manifestări posibile de *paidia*, fără ca, folosit singur, să poată indica un gen de joc special. El nu poate fi folosit pentru a desemna întrecerea, zarurile sau interpretarea dramatică. Altfel spus, el exclude categoriile de jocuri pe care le-am numit instituţionale.

Sînt termeni mai specializaţi care le desemnează pe acestea. Caracterul *hsi* corespunde jocurilor de deghizare sau de simulacru: el acoperă domeniul teatrului şi al artelor spectacolului. Caracterul *chua* se referă la jocurile de îndemînare şi abilitate: dar el se foloseşte şi pentru întrecerile de glume (pe socoteala altuia) şi ironii, pentru scrimă, pentru exerciţiile de perfecţionare într-o artă dificilă. Caracterul *teu* desemnează lupta propriu-zisă: luptele de cocoşi, duelul. Se foloseşte în acelaşi timp pentru jocurile de cărţi. În sfîrşit, caracterul *tu*, care nu s-ar putea aplica în nici un caz la un joc de copii, desemnează jocurile de noroc, riscurile, pariurile, ordaliile. El numeşte de asemenea blestemul, căci încercarea norocului este considerată ca un pariu profanator împotriva destinului.[1]

Vastul domeniu semantic al termenului *wan* apare încă şi mai demn de interes. El include mai întîi jocul copiilor şi orice varietate de distracţie nepăsătoare şi frivolă, pe care o pot evoca, de exemplu, verbele a

[1]. Chinezul cunoaşte în plus termenul *yeu* care desemnează hoinărelile şi jocurile de spaţiu, în special zmeul, şi pe de altă parte marile excursii ale sufletului, călătoriile mistice ale şamanilor, rătăcirea fantomelor şi a celor blestemaţi.

zburda, a face năzbîtii, a glumi. Este folosit pentru practicile sexuale dezinvolte, anormale sau ciudate. În acelaşi timp, este folosit pentru jocurile care cer reflecţie *şi care interzic graba*, cum sînt şahul, jocul de pioni, puzzle (Tai Kiao) şi jocul celor nouă inele.[1] El desemnează de asemenea plăcerea de a aprecia un fel de mîncare sau buchetul unui vin, gustul colecţionarului de opere de artă, sau cel de a cerceta, de a mînui cu voluptate şi chiar de a modela mici bibelouri, ceea ce îl apropie de categoria occidentală a *hobby*-ului, adică de mania de a colecţiona sau de a practica mici meserii. El evocă, în sfîrşit, blîndeţea liniştită şi odihnitoare a clarului de lună, plăcerea unei plimbări cu barca pe un lac limpede, contemplarea îndelungată a unei cascade.[2]

*

Exemplul cuvîntului *wan* arată deja că destinul culturilor poate fi citit de asemeni în jocuri. A da preferinţă categoriei *agôn, alea, mimicry*, sau *ilinx* contribuie la deciderea viitorului unei civilizaţii. La fel, a îndrepta rezerva de energie disponibilă pe care o reprezintă *paidia* spre invenţie sau spre visare, manifestă o alegere, implicită fără îndoială, dar fundamentală şi de o indiscutabilă însemnătate.

---

[1] Nouă inele formînd un lanţ sînt prinse unele de altele şi trecute printr-o vergea metalică fixată de un suport. Jocul constă în a le desface. Cu experienţă, se reuşeşte, fără a da mare atenţie unei mînuiri totuşi delicate şi complicate, întotdeauna lungă şi în care cea mai mică eroare obligă să o iei de la capăt.

[2] Am folosit pentru redactarea acestui capitol informaţiile furnizate de Duyvendak lui Huizinga (*Homo ludens*, trad. franc., p. 64), un studiu al dr. Chu Ling, indicaţii preţioase ale lui André d'Hormon şi *Chinese-English Dictionary*, de Herbert A. Giles, ediţia a 2-a, Londra, 1912, pp. 510—511 *(hsi)*, 1250 *(chua)*, 1413 *(teu)*, 1542 *(wan)*, 1487—1488 *(tu)*, 1662—1663 *(yeu)*.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REPARTIZAREA JOCURILOR

	AGÔN (competiție)		ALEA (noroc)	MIMICRY (simulacru)	ILINX (vertigiu)
PAIDIA ↑	curse }		a'abala	imitații copilărești	lupte de copii
Vacarm	lupte }	neordonate	risca	jocuri de iluzie	căluşei
agitație	etc. }			păpuşă, panoplii	scrînciob
hohote de rîs	atletism			mască	vals
				travesti	
zmeu	box	biliard	pariu		volador
solitar	scrimă	dame	ruletă		atracții de bîlci
pasiențe	fotbal	şah	loterii simple,	teatru	schi
rebus	competiții sportive		compuse sau	arta spectacolului	alpinism
LUDUS ↓	în general		reportabile	în general	trapez

N.B. În fiecare coloană verticală, jocurile sînt clasate aproximativ într-o ordine, astfel că elementul *paidia* descreşte constant, în timp ce elementul *ludus* creşte constant.

III

POEZIE ȘI VIS

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MOŞTENIREA PYTHIEI

A devenit obişnuit să examinăm rolul şi valoarea inspiraţiei. Se discută mult fără să se ajungă dealtfel la vreo concluzie. Inspiraţia este exaltată sau condamnată fără măsură, dar neglijăm de obicei să-i cercetăm natura, pe care o privim ca esenţialmente misterioasă şi rebelă la analiză. Poate este exagerat: în orice caz, tocmai din cauza acestui caracter presupus este ea preţuită sau disprețuită din instinct. E bine totuşi să cercetăm mai întîi ce este inspiraţia. Cred că am afla-o diversă şi că punctele de sprijin pe care ni le oferă nu sînt de acelaşi fel. Unele, mi se pare, vin dintr-un fel foarte particular de distragere fecundă a spiritului, altele, dimpotrivă, din efervescenţa produsă în spirit de munca sa şi de obstacolele pe care le întîlneşte, altele sînt datorate unei oarecari exigenţe de evoluţie a operei însăşi. Toate sînt însă înrudite şi derivă dintr-un principiu comun care trebuie să se lase examinat cu uşurinţă. Voi încerca să-l abordez cel puţin.

Întotdeauna a fost greu să separi partea de inspiraţie şi partea de muncă dintr-o operă de artă. Fiecare, de fapt, acţionează după placul său. Rezultatul nu e însă mai bun, nici mai rău. Dar în teorie lucrurile se prezintă altfel. Exceptîndu-i pe filozofi, nu puţini artişti şi-au mărturisit preferinţa în această materie, transformînd-o în exemplu. Şcolile se înfruntă şi fanaticii disprețuiesc curînd capodoperele care au fost compuse după alte principii decît ale lor. Unul nu vede frumu-

seţe decît în rînduială, altul n-o aşteaptă decît din dezordine. Doctrinele se grăbesc să ne înveţe precepte absolute. Era insuficient, zice-se, să se acorde prioritate muncii sau entuziasmului. Se pune acum întrebarea dacă totul este deliberat în creaţia artistică sau, dimpotrivă, dacă conştiinţa însăşi nu joacă nici un rol.

De amîndouă părţile se constată o egală intransigenţă. Unii sînt de părere să înlocuieşti gîndirea cu un fel de demon interior, necunoscut de tine însuţi şi mai tu însuţi decît tot ce cunoşti despre tine ; trebuie să laşi mîna să alerge fără să ştii ceea ce va scrie, s-o obligi să pornească atunci cînd se opreşte, să priveşti în sfîrşit rezultatul totodată ca pe o operă de geniu şi ca pe o revelaţie prodigioasă a abisurilor omeneşti ascunse omului de propria-i conştiinţă. Această atitudine extremă nu trebuie să ne surprindă : este antica moştenire a prezicătoarei care se cere redobîndită. Este aceeaşi voce care urca din măruntaiele unei fecioare tulburate, murmura în frunzişul stejarilor divini, cădea de pe buzele unui înger pentru un profet îngenuncheat, de la care se speră astăzi să scoată la lumină vîltorile torentului animalic de sînge şi dorinţi care învălmăşeşte în străfundul fiecăruia o lavă arzătoare şi întunecată.

Ce ciudată e gîndirea care îşi închipuie că de aici poate ieşi ceva perfect sau durabil ! Uluitoare reţetă de perfecţiune această simplă invitaţie la delir ! Şi cît e de îndoielnic că din aceste surse violente izbucneşte altceva decît dezordine. Nimic decît inconsistenţă într-o asemenea spumă, dacă se recuză pînă şi strădania necesară pentru a o fixa sau a o descrie.

Ceilalţi nu fac mai puţine excese : scriitorul, de data aceasta, nu scontează să obţină decît prin calcul efectele pe care le caută şi vrea să datoreze totul doar îndemînării sale. El dispreţuieşte miracolele pe care le presupune fortuite şi preferă reuşitele datorate evident meditaţiei. Inteligenţa sa, în întregime ocupată de ea însăşi, nu descoperă nici un obiect demn de ea, şi pa-

gina albă înspăimîntă pe un autor care nu găseşte nimic destul de abstract să-i încredinţeze.

Ştiu bine că nu există artist care să nu aducă în opera sa un oarecare temperament providenţial maximelor pe care şi le propune drept legislator. Acela pentru care inspiraţia este suverană îi retuşează uneori dicteul sau îi ghidează pe nesimţite cursul. Celălalt, care înţelege să prevadă şi să rînduiască totul, admite că se întîmplă ca zeii să dăruiască versuri frumoase favoriţilor lor, şi nu îndrăzneşte să-i sfătuiască pe aceştia să refuze darul.

Această dispută poate să uimească: principiile care se opun şi care sînt de fapt cele mai opozabile din lume nu par dotate cu puteri care să le asigure o eficacitate proprie. Se înţelege uşor cum o conştiinţă atentă premeditează arhitectura unui tablou, a unui sonet, a unei fugi. Ea ştie în mod evident să combine cu siguranţă culorile, ritmurile, sunetele, să provoace o necesitate pentru a o satisface apoi, să compună surpriza şi aşteptarea, să stabilească mijloacele convenabile fiecărui scop şi, printr-un concurs de atracţii, de chemări, de progrese studiate, să facă din operă o bucurie perpetuă pentru spirit şi simţuri. Dar această pricepere, oricît de desăvîrşită ne-am imagina-o, nu este decît ordonatoare. Ea administrează bogăţii pe care ea însăşi nu poate să le producă. În plus, trebuie să prevedem efectele pe care le aşteptăm de la artificiile ei. Nu văd ca inteligenţa să creeze vreodată materia pe care se străduieşte s-o ordoneze, nici ca voinţa să creeze scopul spre care se hotărăşte să tindă. Şi una, şi alta nu sînt decît instrumente. Chiar dacă nu ne-am interesa decît de demersurile lor, chiar dacă am privi cu indiferenţă sau cu dispreţ obiectul prin care le punem la încercare virtutea, chiar dacă am încerca să-l distrugem, nu vom ajunge să ne lipsim complet de el şi va trebui ca artistul să ia de altundeva decît din regulile alchimiei sale atît substanţa pe care o tratează cît şi ideea de triumf pe care vrea s-o impună.

Dar, invers, la ce ţinteşte inspiraţia ? De unde vine ? Cum să fim siguri că acest elan misterios nu face să cadă în greşeală pe imprudentul care i se abandonează ? Sîntem de acord să denunţăm excesiva credulitate în convingerea strămoşilor cum că un zeu stîrnea entuziasmul poeţilor, dar este oare mai uşor de conceput că o putere oarbă, ascunsă în adîncul omului într-un infern de tenebre, compune acolo oracole care dezvăluie inteligenţei stupefiate secretele universului şi ale destinului ? Nu-i speranţă mai zadarnică. Desigur, în adîncurile mărilor, sub o carapace aspră, o carne hidoasă şi tremurîndă face uneori o perlă. La fel, în adîncurile uitării, acolo unde conştiinţa abia ajunge şi unde colcăie tot felul de pofte ruşinoase, gînduri nehotărîte, se întîmplă ca hazardul sau o întîlnire fericită să poată să zămislească un miracol. În realitate, fiecare primeşte de la inspiraţie fructul neliniştilor sale. Veghile sale sînt cele cărora el le datorează o facilitate neaşteptată. Un muzician compune în vis o sonată. Un poet cere meselor mişcate de spirite să-i dicteze versurile. Un savant face baie, un altul vede cum cade un măr : iată descoperite două legi fundamentale ale economiei lumii. Dar aceste daruri sînt cele mai personale care există : ele se înşeală rareori în ceea ce priveşte destinatarul. Capriciile sorţii nu favorizează niciodată un cap smintit şi nici un inventator sau artist nu va beneficia de un bine neaşteptat pe care, cu mult timp înainte, să nu-l fi imaginat, dorit şi încercat să-l atingă. Pretutindeni cerul nu ajută decît pe cel care s-a ajutat singur şi care, contînd numai pe propriile forţe, nu aşteaptă nimic de la un ajutor divin.

Din clipa în care cercetăm natura inspiraţiei, observăm că ea nu face niciodată altceva decît să restituie. Poetului i se revelează o imagine, o strofă, pe care un suflu străin pare să i le aducă din senin şi pe care toate căutările sale au fost incapabile să le obţină. Aceasta pentru că nu-şi da seama că miracolul de astăzi se datorează străduinţei lui de odinioară. El nu vede nici o

legătură între atîta trudă şi atîta uşurinţă, care totuşi a apărut în urma unei munci făcute pe nesimţite pînă şi în timpul somnului.

Într-adevăr, această muncă foarte specifică solicită o odihnă adîncă şi seamănă mai mult somnului decît efortului. E nevoie de o relaxare a tuturor facultăţilor. Dacă una singură rămîne trează, vraja se rupe. Pentru ca aceasta să opereze, conştiinţa trebuie să fie distrasă şi voinţa destinsă. Atunci multe griji pierdute, multe aşteptări şi ambiţii vechi, o multitudine de impresii inutile, confuze, adunate odinioară din întîmplare, aduc celui neîncrezător în forţele sale resurse neaşteptate, pe care şi le-a asigurat toată viaţa aproape fără să ştie, căci grija cea mare pe care o avea pentru arta sa îl constrîngea să se gîndească la ea şi să o slujească pînă şi în momentele în care el îşi făcea iluzia că ar fi îndepărtat această servitute.

În apele liniştite, fiecare grăunte de materie în suspensie coboară şi se depune după greutatea sa. Tot aşa, cînd conştiinţa şi-a agitat mult timp gîndurile în zadar, e mai bine să le lase să alerge libere şi chiar să le uite, decît să se încăpăţîneze obligînd la ascultare pe aceşti sprinteni fugari: în felul acesta va obţine mai mult. Nu se poate altfel pentru cel care vrea să regăsească o amintire rebelă. O simte atît de aproape încît îşi închipuie că a şi pus mîna pe ea. Dar amintirea se aseamănă păsărilor pe care un copil îşi închipuie că poate să le prindă doar întinzînd mîna şi care, deodată, zboară. La fel s-ar putea spune că el îşi izgoneşte amintirea de fiecare dată cînd încearcă să o prindă sau s-o îmblînzească. Orice efort depus pentru a o capta te face să vezi mai clar că tocmai efortul este cel care pune pe fugă obiectul căutării. Trebuie să aştepţi să nu te mai gîndeşti la el. Atunci, spiritului gol sau ocupat de o altă grijă i se prezintă acel lucru pe care în febra sa n-a reuşit să-l perceapă, în timpul cînd era plin de el.

Această experiență obișnuită, darurile exaltării sau ale reveriei, descoperirile pe care legenda le atribuie unui eveniment fortuit servesc aceeași lecție, cu mult mai umilă decît impostura de care se fac vinovați, poate în mod naiv, cei care se sprijină pe apariția bruscă a acelor favoruri suverane pentru a umili succesele dificile ale inteligenței și voinței. Astfel de daruri doar avertizează pe cel care trudește că trebuie, din cînd în cînd, să înceteze de a voi să stăpînească totul. Să întrerupă uneori calculele. Odihna va aduce soluția pe care metoda n-a știut s-o conceapă. Dar astfel de abandonuri nu sînt fecunde decît după mult studiu și niciodată nu s-a văzut inspirația copleșind pe un poet dincolo de meritele talentului său. Să nu își închipuie dealtfel că-i este interzis să aleagă sau să corijeze ceea ce aceasta îi aduce. Căci inspirația aduce mult, și din ce în ce mai mult, dacă este solicitată. În scurtă vreme, nu mai este decît operă a naturii, oarbă, nesigură și în mod necesar tulbure. Adesea, singura porțiune utilă se găsește pierdută într-o masă de sugestii absurde sau monstruoase sau strălucind de o falsă lumină, din care îndemînarea n-ar putea să scoată nimic de preț și care sînt făcute să provoace un fel de oroare în care spiritul concesiv ce le primește crede că recunoaște ușor semnul divinității lor.

O ambiție superioară știe că n-are voie să se mulțumească cu o recoltă atît de frustă și atît de împestrițată. Ea se apără într-o și mai mare măsură, prevenită împotriva unei fertilități periculoase, de invazia buruienilor care cresc fără să fi fost semănate și nici îngrijite. O artă nobilă nu așteaptă de la sol și de la seve decît materia industriei sale și impulsul imperios care o forțează să făptuiască.

Deci nu e de conceput ca poetul să-și aștepte geniul doar de la puteri lente sau impetuoase care, înlăuntrul lui, scapă controlului. Fără îndoială, artistul este un orgolios, care crede că poate să scoată totul din spiritul său și să nu admită în opera lui nimic care să nu fie

în întregime hotărît dinainte. Dar el renunţă la cea mai mică şansă de a o face durabilă, dacă nu consimte să modeleze, cu bună ştiinţă, ceea ce începuse să ia formă în el, fără ca voinţa lui să intervină.

În artă, ca şi în morală, esenţialul este să fugi de natură şi să substitui legilor sale principii marcate de o rigoare deosebită. Natura este în egală măsură inamicul justiţiei şi al stilului. Ea sfarmă orice ordine care se bazează pe altceva decît pe constrîngerea impusă sau suportată, nu cunoaşte alte modalităţi de a se exprima decît strigătul şi suspinul. O rezervă savantă o uluieşte. O servitute voluntară o deconcertează. De aceea oricine le caută se eliberează de o greutate, şi-şi sporeşte în acelaşi timp libertatea. Să nu ne temem că omul, în dorinţa lui de renunţare, uită prea mult lăcomia lui primitivă, şi nici scriitorul, pentru artificiile sale, inspiraţia care-l mînă. Aşa sînt ei făcuţi şi nu se pot elibera niciodată în întregime. Totuşi, zadarnic s-ar căuta măreţia lor, dacă nu ar tinde la pătrunderea într-un alt imperiu.

Reiese că este un mare pericol să exagerezi contribuţia libertăţii în opera de artă, în timp ce este cu mult mai puţin riscant să o exagerezi pe cea a proiectului. De fapt, n-ar putea fi totul deliberat în ea, oricîtă grijă am avea. Va rămîne neapărat o oarecare libertate cu neputinţă de a fi redusă, în care autorul trebuie să se supună însăşi substanţei pe care o lucrează şi care-i opune cu succes propriile ei calităţi : e dură sau friabilă, casantă, noduroasă sau elastică. Lucrătorul este obligat mereu să recurgă la noi artificii şi proiectul său, pe măsură ce se realizează, întîlneşte tot mai multe dificultăţi. Nu există nimic de la slovă la marmură care să nu opună o rezistenţă ce trebuie mai mult înşelată decît învinsă, şi în faţa căreia nu triumfi decît cedînd.

Poetul nu hotărăşte fiecare picior al versului şi nici prozatorul fiecare element al frazei. Limbajul le supune o materie care nu este în mod infinit fluidă şi divizibilă. Ei nu pot interverti ordinea silabelor din cuvinte ;

acestea sînt date de-a gata de dicţionar, iar sintaxa, la rîndul ei, dirijează ordinea fără ca o hotărîre să o poată modifica simţitor. Un sunet este legat de un sens fără ca să se poată face ceva. În celelalte arte este acelaşi lucru, sau condiţiile sînt şi mai rele. Sculptorul nu conduce după placul său fiecare lovitură a daltei sale. Cea pe care tocmai a dat-o determină în parte forţa şi direcţia celei care o să urmeze. Să presupunem creatorul cel mai conştient: el nu este stăpîn decît în cadrul anumitor limite care devin mai strîmte pe măsură ce opera se apropie de sfîrşit. Trebuie să lupte cu tirania progresivă a obstacolelor asupra cărora el are puţine ascendente şi pe care îi este tot mai greu să le ocolească. Uneori nu obţine în această luptă decît succese înjumătăţite. Alteori, eforturile sale sînt recompensate peste aşteptările sale. El nu căuta decît precizia, armonia i-a fost dată pe deasupra. Nu urmărea decît un ritm, şi iată că întîlneşte şi o imagine. El voia să echilibreze un bloc compact în statuia pe care o execută: soluţia pe care piatra i-o propune face în acelaşi timp atitudinea mai expresivă. Care artist n-a beneficiat de aceste favoruri? Ele îl exaltă adesea. Ele generează, este adevărat, dependenţe pe care el le inventase pentru salvgardarea sa, dar survin aproape fără voia lui, fără ca el să fi făcut ceva decît să le provoace pe dibuite. Acestea sînt reuşite pe care i le oferă întîmplarea în timp ce el urmăreşte altele. El trebuie să fie atent pînă şi la aceste avantaje neprevăzute, care riscă să adauge prea mult intenţiei sale, să-i devieze cursul şi să tulbure o ordine pe care ele o împodobesc altfel decît hotărîse artistul. Ornamentul oferit distruge o linie pură. Te abandonezi unei facilităţi neaşteptate care pare să facă minuni şi ale cărei rezultate miraculoase, într-adevăr, dar cu alte funcţii, sînt aici fatale ansamblului căruia îi distrug proporţia sau unitatea.

Cum aceste rezultate se ivesc în mod spontan, le-am putea uşor pune în seama unui oarecare entuziasm sacru. Nu este aşa. Ele apar în timpul tentativelor ane-

voioase, care le generează și care nu le aveau totuși în vedere. Se interpun. E suficient dealtfel pentru ca facultățile severe care n-au contribuit la zămislirea lor să trebuiască să le examineze cu grijă înainte de a consimți să le adopte. Trebuie ca aceste facultăți să fie atente, să nu se lase orbite de acest veșmînt de raze cu care sînt întotdeauna acoperite darurile hazardului și ale zeilor.

Întreprinderile omului nu sînt astfel decît o luptă perpetuă. Un imbold impetuos hrănește eforturile sale cu materie și energie. Este bine totuși ca omul să nu înceteze de a-l regla cu fermitate, chiar cu prețul de a-i slăbi vigoarea sau de a sărăci abundența aporturilor sale. Este un torent prea emoționant și care duce cu el prea mult noroi. Îi trebuie baraje, diguri, canale.

Opera, prin ea însăși, pare să cunoască o ciudată dorință de a crește și de a se desfășura. Nu o duci și nu o oprești unde vrei. Ea pretinde să fie completă și să epuizeze forța care-i dă necesitatea de a crește și de a străluci. Pare stăpînită de o dorință de a exista atît cît îi este dat, fie într-o bruscă rafală irezistibilă, într-un fel de explozie care o duce la împlinirea și desăvîrșirea ei dintr-o dată, fie în felul cochiliilor și arborilor care-și dezvoltă, urmînd un progres regulat, fără nerăbdare, pînă la moarte, spirala sau trunchiul lor. Faptul că aceste căi sînt calme sau brutale este hotărît de nu știu ce factor simplu și nedefinit, care contrastează cu ordinea strictă și închisă a lucidității. În natură, de fapt, legile nu sînt decît elan. Supleţea și violența lor par, și una și cealaltă, adaptate perfect folosirii lor. Fatalitatea lor se potrivește cu instinctul, căci s-ar zice că ea mai degrabă satisface decît oprimă. Vorbele, prin care omul caută să se exprime și care formează artele, nu sînt mai ferite decît orice altceva din univers de o parte inevitabilă de dezinvoltură și de izbucnire necesară. Aceasta pentru că și ele își au rădăcinile în natură, dar dacă omul trebuie să o solicite, n-ar putea s-o facă pentru a se abandona fără rezerve

momelilor sale şi nici pentru a considera siguranţa ei elementară drept cea mai înaltă virtute pe care poate visa s-o cucerească.

Desigur, pentru ca să nu producă nimic diform sau hibrid, omul trebuie să n-o contrarieze fără temei sau prin ignorarea demersurilor sale. Îndemînarea lui constă în a le măguli şi a le stăpîni mereu. Opera se supune voinţei lor pentru a le îmblînzi şi pentru a le face să servească pînă la sfîrşit scopului ales de ea. Deci, el profită de darurile pămînteşti, dar fără a rîvni perfecţiunea lor pentru operele sale şi fără s-o ia drept model. Vocaţia sa este de a se îndepărta de ea. Cîntecul păsărilor nu este muzică şi nu duce la muzică. În pictură intră mai întîi altă grijă decît cea de a imita eleganţa formelor şi strălucirea tentelor pe care pictorul le descoperă în jurul său. Dealtfel, nu poţi ajunge la acest lucru, căci ar trebui, pentru a le regăsi prospeţimea, să poţi recrea viaţa şi acest privilegiu nu aparţine decît vieţii însăşi, care ştie să se perpetueze în fiecare fiinţă fără dificultăţi şi fără căutări.

Artistul este legat de alte ambiţii. Oricît de sedus ar fi de frumuseţea care-i mîngîie privirile, el ştie că frumuseţea pe care trebuie să o producă va fi de alt gen, şi că o va obţine pe căi opuse. Fără îndoială, rămîne mereu tentat să recurgă şi la forţele existente în el pe care le simte înrudite cu această graţie care, în joacă, formează în jurul lui atîtea miracole. Le va crede el oare divine aceste surse subterane? Şi, nemulţumit de a-şi lua darul dintre miile de ajutoare pe care acestea i le oferă, va abdica în faţa misterului lor şi va socoti inspiraţia drept supranaturală, cînd de fapt ea e mai natură decît el însuşi? Aceasta ar fi din partea lui abandonarea singurei glorii care-i aparţine în exclusivitate: privilegiul său de a ezita şi de a alege. Inima sa poate să refuze tîrgul şi să nu vîndă, pentru plăcerea de a se îmbăta şi de a enunţa himerice oracole obscure, fragilul drept de primogenitură pe care

soarta i l-a dăruit, acel gust de nemurire care are în el o oarecare noblețe de menținut, știindu-se trecător.

Vai, înseamnă a spera prea mult : seducția îl mînă. Ea flatează totodată orgoliul și lenea. Poetul disprețuiește faptul de a fi un artizan al limbajului, un artist ca și ceilalți. Nu vrea deloc să fie numit abil. Strigă că este profet. Și iată-l impostor.

POEZIA REALITĂȚII

NIMIC NU-I MAI FRUMOS DECIT ADEVĂRUL,
ADEVĂRUL SINGUR ESTE PLĂCUT...
ADEVĂRUL POATE, CITEODATĂ, SĂ NU FIE
VEROSIMIL.
BOILEAU, Arta poetică.

În această operă[1] în care totul este transpus, se poate afirma fără teamă că aproape nimic nu este inventat. Nici o fantezie, nici un delir. Poetul nu înfrumusețează decît adevărul, nu sancționează decît autenticul. Totuși, prima impresie a cititorului este cea de dezrădăcinare: este îndemnat să creadă că poetul redactează analele imaginare ale vreunei civilizații problematice, în orice caz de atîta timp trecută sau situată pe un tărîm atît de îndepărtat încît niciodată nu au putut-o atinge călătorul sau istoricul. În plus, în aceste texte, aproape totul este aluziv; nimic nu se explică. Lungi și solemne enumerări rezumă moravuri insolite, dar desigur marcate de o străveche demnitate. Alteori, vorbele, pe care nu știi cine le pronunță și nici cine le ascultă, înalță în vid un fel de panegirice aproape fără obiect, întîrzie în confidențe obscure sau, pură expresie a pornirilor sufletești, nu sînt decît o suită de exclamații entuziaste sau dezolate.

a. Prejudecata adevărului

Nimic mai deconcertant decît materia unor asemenea cîntece. Din nou poți să juri că lucrurile, ca odinioară cuvintele, au fost inventate de o imaginație îndrăgostită

[1] Opera lui St.-John Perse. (n.t.).

de fantezie şi nerecunoscînd altă lege decît capriciul ei. Un craniu de cal într-un vîrf de prăjină, o piele de berbec pictată în roşu, şaua calului arsă în aer liber, azaleea în căutare de sare gemă, ceremonii publice în cinstea unei mlaştini: nimic care să nu pară minciună laborioasă sau amuzantă a unui spirit care se distrează, glumeşte sau se rătăceşte. Dar trebuie să recunoaştem că toate acestea sînt veridice şi au fost împrumutate din diverse locuri din lume pentru a se găsi aici adunate într-o mulţime de minunăţii. Etnograful, arheologul, exploratorul îşi recunosc bunul. E vorba de rituri în vigoare într-un arhipelag din Pacific, de sacrificii funerare sau de opere de artă din stepa siberiană, de ordinea priorităţilor, aşa cum o fixează, la o mare curte asiatică, cea mai riguroasă dintre etichete. Universul întreg contribuie la acest muzeu total unde se înşiruie în lungi teorii ceea ce omul a conceput pretutindeni mai preţios şi mai tulburător. Poetul, scriind unui prieten, îi încredinţează puţinul amintirilor pe care le-a păstrat despre colecţiile întotdeauna fragmentare pe care le văzuse şi care nu l-au sedus niciodată prin mai mult de un obiect privilegiat: „La Londra, în British Museum, un craniu de cristal din epoca precolumbiană şi, la South Kensington Museum, un vaporaş pentru copii culeş de Lordul Brassey în plin Ocean Indian; la Moscova, în Kremlin, o brăţară de femeie la jaretul crud al unui cal împăiat[1], sub harnaşamentul grosolan al unui cuceritor nomad; la Almeria din Madrid, o armură de infant; la Varşovia, o scrisoare princiară pe foaie de aur bătut; la Vatican, o scrisoare asemănătoare pe piele de capră; la Bremen, o colecţie istorică de imagini ireale pentru cutii de ţigări..."

[1] Citez după textul pe care l-am publicat în *Lettres françaises* (Buenos Aires), nr. 7—8, februarie 1943, p. 13. În cel din *Cahiers de la Pléiade*, X, p. 155, scrie *chişiţă* în loc de *jaret crud*: este una din rarele variante pe care le cunosc din toată opera lui St.-John Perse.

Nu trebuie să căutăm mai departe. Poemele lui St.-John Perse sînt făcute din asemenea comori. Nu intră nimic care să nu închidă multă artă, care să nu fi costat multă răbdare, curaj, grijă, care să n-aibă dreptul, în sfîrşit, la omagiul unei devoţiuni. Poetul nu vizitează numai depozitele de capodopere şi de curiozităţi. Rondul său îl plimbă pe întreaga planetă în căutare de pradă. Şi cînd nu poate vedea, îi rămîne resursa de a citi. Mare călător, ni-l imaginăm fixînd în memoria sa ceea ce, pretutindeni, îi aduce în faţă mărturia rafinamentului sau geniului. Mare cititor, el cere fără îndoială celor mai vaste repertorii să completeze ceea ce i-au arătat periplurile sale. Se interesează de ştiinţele minore, ceea ce ne face să uităm prestigiul lor redus: cele care se ocupă de stabilirea genealogiei unor familii ilustre, de clasarea monedelor şi medaliilor, de întocmirea hărţilor marine, de determinarea, în fiecare an, în calendar, a locului sărbătorilor mobile. Numismatul, botanistul, filologul, istoricul religiilor îi oferă pe rînd vocabularul lucrărilor lor, roadele studiului lor.

Părerea sa preconceputâ despre adevăr este aceea că are grijă mai întîi să deosebească visul şi realitatea. Aici din nou se separă de marea masă a poeţilor care-şi găsesc rostul în confundarea imaginarului şi realului, care se străduiesc pentru acesta, care astfel îşi făuresc gloria. Lui nu-i place să amestece cărţile, este destul de sigur pe arta sa pentru a-şi preveni cititorii de pericolul iluziei şi de prestigiul legendei. Dacă vorbeşte de o apă mai pură decît în vise, el izbucneşte de îndată: *binecuvîntări, binecuvîntări să-i fie aduse că nu e un vis.*[1] La fel, cînd menţionează pasărea Anhinga, precizează că e vorba de *curca de apă din basme, a cărei existenţă nu e deloc un basm.*[2] Mereu are grijă să deosebească în mod precis imaginarul. El nu înţelege poezia ca ţinînd exclusiv de invenţie, profitînd de fantezia fără limite

[1] *Anabase*, III.
[2] *Vents*, II, 4.

a unei feerii facile. Se condamnă orgolios la adevăr şi nu avansează nimic care să nu fie legitim şi confirmat.

Aceste texte de perfectă caligrafie, care par gravate cu majuscule într-un bronz indestructibil, îşi împrumută semnele de la alfabete misterioase, dar autentice, cuvintele de la glosare neobişnuite, dar a căror autoritate nu e suspectă, revelaţiile din arhive nedate în vileag, dar în care subzistă, sub protecţia paznicilor legaţi prin jurămînt, documente originale. Texte, desigur, uneori scrise cu hieroglife, relatînd fapte fără precedent şi fără posteritate, despre care n-ar servi la nimic să negăm că apar la prima vedere ca foarte derutante. Fără îndoială, forţa lor poetică derivă în parte din puterea lor de dezrădăcinare. Dar această putere îşi ia la rîndul său eficacitatea din faptul de a nu fi deloc delirantă şi de a nu oferi nimic în afara verificabilului, chiar dacă o face într-o manieră aluzivă sau enigmatică.

Voi da cîteva exemple, luate la întîmplare. Bibasa este un dans grecesc, un mers rapid în jurul altarului; cele şapte zile alcioniene sînt zilele liniştite din timpul solstiţiului de iarnă, cînd alcionul îşi face cuibul.[1] Numărul de aur, epacta, indicaţia romană servesc efectiv la calcularea datelor sărbătorilor mobile.[2] Aloea înfloreşte de obicei o dată într-un secol, şi florile sale sînt aşezate de-a lungul unei tije.[3] Tabelele de orientare a poziţiilor şi punctelor de observaţie sînt exact descrise.[4] Este adevărat că şamanii poartă brăţări de fier; adevărat că există pînze imprimate reproducînd scene din fabulele lui La Fontaine[5]; că sturzul, pasărea verde-bronz, se

---

[1] *Amers*, 10.
[2] *Exil*, VI.
[3] *Amers*, 7.
[4] Aceste tabele de lavă neagră montate în aramă în care se orientează semnele *(Ibid.)*.
[5] O veche moară mirosind o pînză pictată, din seria Fabulistului *(Vents*, IV, 5).

numește în engleză *starling*[1]; că de-a lungul străzilor, în orașele de la tropice, serviciile municipale ridică în zori bucăți mari de frunze moarte de palmier, *rămășițe de aripi uriașe*[2]; că trenurile rapide care merg de la New-York la San Francisco au provizii de gheață pentru cinci zile, că vagoanele lor *încinse cu metal alb*[3] sînt acoperite cu aluminiu; că hula *crește dintr-o dată ca o beție*[4]; și că beția trece dintr-o dată din faza benignă în faza copleșitoare; că în *țările umblate sînt marile tăceri, în țările umblate de lăcuste în amiaz*[5], căci vacarmul care se domolește brusc în clipa căldurii extreme și a celei mai vii lumini, conferă tăcerii o excepțională și oarecum agresivă intensitate; că o *frunză întăritoare* care se mestecă, în Africa și în Malaezia, cum e coca în Peru, permite călătorului să-și învingă oboseala și să se grăbească în timpul unor lungi etape[6]. Cine n-a mers pe malul mării *pe potecile cu mărăcini, unde se ivesc fremătători bătrînii fulgi de spumă îngălbenită, cu pana și puful de la vechile cuibare*[7]? Dacă poetul evocă *ozelotul hrănit de Montezuma cu carne omenească în fața zeilor de aramă*[8], o face pentru că a citit în Prescott, în Solis sau în altă parte că împăratul arunca drept nutreț animalului sacru, în fața idolilor de metal, carnea captivilor sacrificați. Pasărea din Phas, adică fazanul, figurează fără îndoială în Ceasloavele din Anul o mie.[9] Nimic nu duce la a contesta că *flori-galbene-pătate-cu-negru-purpuriu-la-bază* — cele de abutilon — n-ar fi folosite în Antile împotriva diareii vitelor, nici că *un cîine viu la vîrful cîrligului* n-ar fi

---

[1] *Poème à l'Étrangère*, II.
[2] *Anabase*, IV.
[3] *Vents*, II, 1.
[4] *Exil*, III.
[5] *Anabase*, II.
[6] *Amitié du Prince*, III.
[7] *Amers*, 10.
[8] *Éloges*, VIII.
[9] *Neiges*, III.

fost cea mai bună momeală în pescuitul rechinilor.[1] Autorul interpelează pe Audubon, ornitolog și desenator american, pentru că semnala în galeria sa de păsări colorate prezența unor specii de fapt dispărute din Statele Unite la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca Ramierul migrator (o specie de porumbel sălbatic — n.t.), corla boreală (o pasăre din ordinul picioroangelor — n.t.) și marele Auk.[2]

b. Puterile aluziei

Nu totul este explicit. Ca să identifici elementele poemului trebuie să știi multe și să-ți reamintești multe: *lungile lănci de Breda* trimit la tabloul lui Velásquez[3]; *Ephesianul,* la Heraclit; *bătrînul orb,* la Anchise[4]; *vipera-aspic și stiletul văduvelor odihnindu-se în coșuri ușoare,* la sinuciderea Cleopatrei[5]; *arborele înelat ca un sclav,* la palmierul regal pe trunchiul căruia scoarța crește sub formă de inele suprapuse[6]; *pietrele sfinte însemnate de hexagramul impur,* la pietrele sacre din Asia Mică pe care era sculptat un motiv sexual[7]; fetele lui Halley, *frumoase vizitatoare cerești în veșmînt de vestale*[8], la cometele studiate de astronom; *rang de dobitoace înaripate cu obișnuința drumurilor*[9], la leii aliniați în fața templelor asiriene sau chinezești, de o parte și de alta a căii principale. Trebuie să zboare undeva lilieci numeroși formînd *la guri de peșteri, drept neliniștitoare vrăjitorii, norii aceia de păsări-șoareci care*

---

[1] *Éloges,* IV.
[2] *Vents,* II, 1.
[3] *Poème à l'Étrangère,* III.
[4] *Amers,* II.
[5] *Amers,* 10.
[6] *Ibid.*
[7] *Amers,* II.
[8] *Et vous, Mers,* V.
[9] *Ibid.*

se văd plutind în preajma nopții ca niște amintiri de alchimiști [1]. În marii Reformatori, *ghete pătrate, tocuri joase, pălărie fără zulufi și fără atlaz, și capa cu pliu drept la scările portului* [2], cum să nu recunoști primii Puritani din America ? în *insulele de gresie în mîinile a o sută de cioplitori de imagini ; buze pecetluite pe taina scrierilor, pietre ridicate în jurul prundișurilor, și mari figuri revărsîndu-și buzele disprețuitoare* [3], insula Paștelui, cu statuile sale sculptate pe o singură parte, cu buzele lor hipertrofiate și inscripțiile lor nedescifrate ? în *prima așchie de lumină*, pe care ora oblică, ca o stea verde, o țintuiește pe aripa avionului, ultima rază a soarelui reflectată pe metal în întunericul invadator [4] ? La fel, *animalul parazit în vizuina cochiliilor* este Bernard Eremitul. *În pumnul eroului, în tufa sa de păr negru, împotriva spadei buimace, capul tăiat al Străinei sau al Vrăjitoarei* [5], iată în sfîrșit figura petrifiantă a Meduzei.

În altă parte se vorbește de *trei stele lunare succedîndu-se încă în apusul lor solar.* [6] Foarte probabil, o asemenea definiție nu incomodează prea mult un specialist în mișcările astrelor, nici, poate, pe cel mai neînsemnat cititor de almanahuri. Sînt descrieri precise de alegorii de monede și bilete de bancă franceze precum și statui în același stil din piețele de provincie, cum se întîlnesc în *Vents*, IV, 5 :

> *Ne-am săturat de genunchii prea*
> *calmi pe care se învață grîul,*
> *De vorbăriile din piatră din*
> *piețele noastre și de Fecioarele*
> *de comiți de pe hîrtia Băncilor ;*

[1] *Vents*, III, 2.
[2] *Ibid.*, loc. cit.
[3] *Ibid.*, IV, 2.
[4] *Ibid.*, IV, 4.
[5] *Ibid.*
[6] *Vents*, IV, 4.

Destul cu aceste purtătoare de frunze de palmier și de măslin de pe monedele noastre prea blonde, ca fetele și mamele de împărați, care se numeau Flavia.

Încă din *Images à Crusoe*, e vorba de sunetul clopotului de la Westminster, fără ca poetul să-l numească, cînd eroul ascultă cum *din turnurile Mănăstirii* se revarsă ca un flux *suspinul clopotelor peste oraș*. Poezia lui St.-John Perse se aseamănă aici cu acele imagini care disimulează în împletirea desenului, în ramurile unui arbore, în contururile unei umbre sau între labele cîinelui o figură de descoperit : bufnița care sperie copiii sau iepurele pe care-l ochește vînătorul. Trebuie ca, prins în joc, cititorul să colaboreze și să găsească el însuși dezlegarea : aceasta i se arată și i se sustrage în același timp, cam cum face Fedra, sugerîndu-i-o lui Enon fără să pronunțe vreodată numele lui Hippolyt :

Acest fiu pe care o Amazoană l-a purtat în pîntece...

De unde natura foarte particulară a unei oarecare obscurități la poet : ea nu pornește din confuzie, din absurditate sau din mister ; conduce la o revelație întîrziată. Aceasta este întîrziată intenționat pentru a da spiritului răgazul să pătrundă în noul univers și totodată impresia că ajunge prin el însuși, îndepărtînd obstacolele și acomodîndu-și vederea. El însuși, în felul acesta, recunoaște deodată, ca și cum ar fi desemnat de lumina unui proiector care nu lasă în umbră nici un amănunt, obiectul pe care-l știe dintotdeaua, dar pe care ar fi continuat să-l cunoască incomplet și denaturat fără ajutorul acestei claritați revelatoare. Iată la ce servesc jocurile etimologiei sau ale metaforei la care poetul recurge neîncetat și care obligă cititorul să înțeleagă aproape fiecare cuvînt într-un sens inedit și îmbogățit.

Pînă și numele proprii sînt în mod subtil travestite. Poetul știe să întîrzie cu cîteva secunde clipa în care memoria le identifică cu certitudine. Dacă acestea sînt prea puțin familiare, ca Jabal, Baber, Arsace sau Balboa, nu e nevoie de fel de altă diversiune : sînt silabe destul de îndepărtate prin ele însele. E destul ca ele să denumească fondatori de dinastii, o provincie din India, un mare navigator. Cît privește eroii mai cunoscuți și mai notorii, poetul preferă să-i ajute puțin să se îndepărteze, astfel ca ei să apară pe picior de egalitate cu alții mai puțin familiari pe vasta scenă în care sînt introduși. Privați de un prenume care, în amintirea fiecăruia, face corp cu patronimul lor, ei încetează să mai fie personajele de roman sau marinarii din istorie, ale căror isprăvi obsedează imaginația copiilor. Crusoe fără Robinson, Strogoff fără Michel, Drake fără Francis, iată-i transfigurați, ridicați la rang de figuri mitice și referințe vii care, printr-un episod din viața lor, acreditează un înalt exemplu, pînă departe și pentru mult timp. Puncte de comparație devenite legendare, li se îngăduie să lumineze un oarecare fior al sufletului :

O sabie a lui Strogoff la înălțimea genelor noastre

(*Poème à l'Etrangère*, II)

Ca Drake, ni se spune, care cina singur pe mare în sunetul trompetelor sale.

(*Vents*, IV, 4)

Fastul paradoxal al războinicului prînzind și cinînd în vuietul alămurilor, de unul singur la masa sa, pe vasul amiral ; ochii curierului țarului apărați în mod miraculos de dogoarea unei lame incandescente prin lacrimile pietății filiale apar de acum înainte drept medieri prin care poetul comunică cititorului emoția sa. Scena evocată suscită în amintire o rezonanță complice : numele

propriu antrenează o atmosferă atotputernică, o lume irecuzabilă pe care o resimți. Că el își scoate realitatea din documente de arhivă sau din ficțiunile unui scriitor, aceasta rămîne pe planul al doilea.

Și aici poetul se ferește să inventeze ceva : se inspiră dintr-un repertoriu unic, unde faptele istorice și episoadele de basm au deopotrivă locul lor, au aceleași drepturi și aceleași puteri, unele pentru că sînt realmente petrecute, altele pentru că au fost realmente imaginate și pentru că ele, ca imaginație, nu fac mai puțin parte din lume decît celelalte ca evenimente.

c. Bogăția Unicului

Tot ceea ce s-a întîmplat o dată, tot ceea ce a fost o dată conceput sau executat, rămîne la dispoziția poetului. Capodoperele și cele mai mărunte fapte diverse în infinita lor originalitate atestă deopotrivă întinderea resurselor omenești și bogăția lumii. St.-John Perse, așa cum nu ezită să numească pe numele ei planta cea mai pipernicită sau cea mai puțin deosebită, nu-și interzice să citeze cine știe ce ciudat incident fără urmări și semnificație pe care ziarele nu-l relatează decît pentru ciudățenia lui. De aceea, la acest autor, pasajele care par cele mai surprinzătoare și cele mai indescifrabile nu trebuie puse pe seama unei fantezii care, facilă și artificioasă în ansamblul ei, ar fi aproape cu siguranță arbitrară și zadarnică. Ele amintesc mai curînd textul din Anale unde, în Roma antică, pontifii trebuiau să consemneze prevestirile, nașterile monstruoase, schimbările de sex, sudoarea statuilor, apariția de meteoriți și comete, orice fenomen nemaipomenit, presupus a trăda sau a anunța voința zeilor. În acest fel, el menționează vulturul-pescar care dă drumul prăzii în piscina în care se zbenguiesc tinere fete (*Vents*, II, 4), trăsnetul scoțînd din pămînt mari monede de fier (*Exil*, 6), terasa pe care altădată un arhitect i-a arătat ouă de rîndunică noc-

turnă (*Neiges*, I), grădinile în stil italian ai căror stăpîni fugeau înspăimîntaţi de un miros de mormînt (*Poème à l'Étrangère*, III) : întîmplări miraculoase la care el a fost martor, despre care i s-a povestit sau despre care a citit într-un magazin, şi pe care nu le denaturează defel, semnalîndu-le ca pe lucrurile cele mai simple, cele mai naturale. Parcă îşi populează universul cu piese de muzeu şi obiecte de colecţie. Într-un caz, cel puţin, sîntem asiguraţi că nu adaugă nimic, în afara accentului poetic, materiei prime pe care i-o furnizează actualitatea : cînd susţine zvonul

> *...că pe-ntinsul cerului*
> *o pereche de vulturi, de ieri, ţin*
> *Oraşul sub vraja măreţelor lor*
> *mişcări.*
>
> *(Poème à l'Étrangère, II)*

Hazardul a vrut ca o mărturie precisă să poată confirma că e vorba de nişte vulturi care, în fiecare an, vin să-şi facă cuibul în Montreal pe acoperişul lui Sun Life Building, şi ale căror evoluţii sînt urmărite ore întregi de o mulţime leneşă şi fascinată.[1] La fel, în timpul copilăriei poetului, în Antile, o goeletă a fost depusă de un ciclon în mijlocul insulei sale natale. Ea a fost în scurtă vreme transformată într-un coş cu flori.

---

[1] Louis-Marcel Raymond : „Humanité de St.-John Perse", *Cahiers de la Pléiade*, X, vara-toamna 1950, p. 131. Autorul citează pe bună dreptate, în sprijinul unei teze foarte juste, un exemplu dintre aceste evenimente privilegiate, pe care îl ia din experienţa proprie şi care *ar fi putut* efectiv să furnizeze poetului substanţa unei iluzii nu mai puţin sesizante şi veridice : „Mi-amintesc de o toamnă în care furtunile abătuseră asupra oraşului nostru, Montreal, un stol de pescăruşi labradorieni izolaţi de grupul migrator : se găseau peste tot, în parcuri, pe case şi în şanţuri, murind de foame şi de epuizare, cu ochii plini de o disperare pe care prezenţa umană nu făcea decît s-o agraveze." (*Ibid.*, p. 132).

Este vasul acoperit cu vegetație tropicală care este descris în *Pour fêter une Enfance*, II :

> *Și deodată ochii mei încercau să zugrăvească*
> *o lume legănîndu-se între ape strălucitoare, se vedeau catargul neted al trunchiului de arbore, gabia sub frunze, și ghiurile și vergele, hobanele de liană.*
> *unde prea înalte, florile*
> *se terminau în țipete de papagali.*

În consecință, ce greșeală ar fi, în fața unui enunț atît de derutant, să acuzi poetul că-i fac plăcere invențiile cele mai ciudate ! Desigur, el n-a văzut niciodată „legănători de maimuțe muribunde în subsolurile marilor hoteluri" și nici „tatuatori de Regine în exil" (*Vents*, III, 4). Nicăieri, trebuie spus, aceste activități insolite, luate literal, nu furnizează profesiuni răspîndite sau permanente : dar că se poate ca o suverană decăzută să se fi tatuat vreodată, datorită unui capriciu fără urmări, la un specialist cu renume ; că, într-un mare hotel, un maniac a plătit un servitor pentru a alina agonia unui animal drag, și că știrea a ajuns la urechile poetului, nimic mai verosimil și nimic mai în maniera sa decît a pune stăpînire pe aceste informații, pentru a le ridica de la zvon care circulă, de la notiță într-un periodic, la o mai nobilă funcție.

Ceea ce este obișnuit, nu este semnificativ. Mulțumită lui, dimpotrivă, se efectuează promovarea poetică, generalizarea care, dînd evenimentului inimaginabil o valoare de arhetip, îi permite acestuia să se așeze în analele omenești. Autorul nu procedează altfel cînd vorbește de Colisee, de Castilii sau de Floride, cînd scrie că „pămîntul povestea despre ai săi regi René (*Vents*, IV, 5) sau cînd multiplică fără s-o numească,

la nesfîrșit, unica insulă a Paștelui (*Vents*, IV, 2). El împrumută atît cronicilor celor mai vechi și mai venerabile, cît și faptelor diverse din ziare ceea ce uneori ele oferă de neconceput, evenimente fără consecințe, dar aproape feerice : miracole ale hazardului, capricii ale naturii ; noroc, intrepiditate sau îndemînare extremă a unui necunoscut care se întoarce curînd în obscuritate.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEZIA CIVILIZAȚIEI

Poetul adună în cîntecele sale, ca într-o galerie ideală, ampla sa recoltă de nobile fapte deliberate sau fortuite datorate inteligenței sau unei întîlniri prodigioase : atîtea reușite strălucitoare pe care priceperea omului a știut să le desăvîrșească, emoțiile fugitive ale inimii sale, insesizabile, dar delicate și irepetabile, vicisitudinile marilor regate, noblețea instituțiilor lor militare, civile și religioase. Găsești aici numai materia de mare fineță a unui cîntec care celebrează alte miracole. Deodată, pe acest fond grandios, se detașează mărturisirile clare ale fericirii sau ale tristeții, ale gloriei sau ale amărăciunii. Revenind cu insistență, ele dau pe nesimțite fiecărei bucăți semnificația ei secretă. Prestigioasa recoltă, adunată la toate epocile și latitudinile, izolează la loc de frunte emoții umane alese dintre cele mai fruste și cele mai solemne. Ea le smulge din cadrul lor particular și efemer, pentru a le da un altul care le transfigurează. Le plasează într-o lumină supranaturală. Înconjurate de splendori care stupefiază, respinse de o lume vulgară și instabilă, iată că ele apar cu simplitatea și puterea lucrurilor care rămîn.

a. Împotriva răzmeriței universale

Evenimente obscure se desfășoară într-un loc, într-o epocă pe care nici un reper nu permite a le identifica cu certitudine : dacă nu în afara timpului și spațiului,

cel puțin într-o durată nejalonată, într-o întindere nebalizată, situabile doar foarte departe, acolo unde se șterg cronologiile și unde meridianele se confundă. Acestea sînt obiceiuri, acțiuni și emoții imemoriale. Într-un sincretism pe care discernămîntul și știința îl prezervă de disparat, o erudiție discretă susține cel mai mic detaliu. Această lume își trage titlurile și scrisorile de acreditare din însăși perfecțiunea ei. Temeiul fiecărui detaliu este atestat undeva, într-o culegere autorizată. Orice dată este prezentată pe masa judecătorului exact așa cum este ea : adevărul ca adevăr, fabula ca fabulă și imaginea ca imagine.

La cunoașterea lucrurilor se adaugă cunoașterea inimii. Ea evocă sentimente esențiale, fără psihologie și fără introspecție, la fel de despuiată, la fel de simplă ca stepele fără vîrstă și platourile fără istorie unde poetul le situează. Fără cauză și origine, fără înrudiri și alianțe, nude și izolate, emoțiile elementare țin de vidul și transparența acestui cadru intemporal, răsună și se consumă în sînul unei atmosfere foarte pure a cărei transparență le exaltă demnitatea.

Cîntecul lor se ridică în mijlocul abundenței debordante a lucrurilor. Poetul, bucuros, le numește, le recunoaște, le înregistrează și le repartizează ; le distinge și le precizează meritele ; limitează privilegiile, întocmește lista onorurilor incompatibile și a cumulurilor prohibite. Prescrie ceremonialul, fixează protocolul și decide eticheta. Universul nu există decît împărțit în genuri și în specii, în trepte, grade, categorii și promoții. El nu dobîndește valoare și instabilitate decît prin rubrici și clasificări. Este o lume de cortegii, de defilări și de parăzi, de serii savant subdivizate, în care oarba și confuza exuberanță a naturii primește de la priceperea umană rînduirea care-i lipsea și care o face mai inteligibilă.

Senzual, exersat să reacționeze la excitațiile cele mai fine, apt de a le gusta, instruit în a le distinge, a le compara, în a se bucura de asemănările sau de con-

trastele lor, poetul se arată avid de resursele pe care i le oferă generos inventarul inepuizabil al lumii. El întreabă mereu. Nu explică niciodată : evocă şi laudă. De aceea poezia lui nu este didactică, ci aluzivă ; şi ştiinţele devoţiunii sale nu sînt cauzale ci concrete şi clasificatorii ; cele care rînduiesc totalitatea regnurilor şi tablouri de acolade ierarhizate, ramificate după genul înrudit şi diferenţele specifice. El dobîndeşte un soi de cunoaştere microscopică a universului, care-l învaţă continuu despre calitatea şi singularitatea lucrurilor şi fiinţelor.

În ceea ce priveşte societatea, atitudinea sa este identică. El este, de data aceasta, omul pactelor şi clauzelor, al procedurilor şi al baremurilor. Îşi acordă preferinţa dispoziţiilor administrative, precauţiilor jurisprudenţei, convenţiilor diplomaţiei.

Totul este revendicat de el pentru a fi ridicat de la existenţa naturală, adică informă, inconsistentă şi contestabilă, la existenţa instituţională, ordonată de texte autorizate, înscrisă în repertorii, din domeniul lexicului, stării civile şi cadastrului, borderourilor, dosarelor, anuarelor corpurilor constituite şi listelor riguros ţinute la zi de către un popor de administratori, contabili şi secretari. St.-John Perse este unul din rarii poeţi care a ţinut partea civilizaţiei împotriva dezordinii naturii. Este singurul poate care a împins atît de departe această decizie şi a respectat-o cu atîta conştiinţă, tenacitate, coerenţă. Nu admite nimic decît la locul şi în rangul său.

De îndată, marea arhitectură de specii, de genuri şi de varietăţi cataloghează zdrobitorul şi dementialul belşug al naturii. Reţele de obligaţii şi de prerogative, de privilegii şi de servituţi, de sarcini, de drepturi şi de imunităţi, legislaţiile, liturghiile, codurile introduc la rîndul lor o oarecare ordine în încurcătura fără capăt a acţiu-

nilor umane : ritul şi ceremonia, pentru un timp, într-un loc, opresc răzmeriţa universală. În scandal şi tumult, acestea izolează şi apără, spre deliciul poetului şi al oricărui om, un port de seninătate, o demonstraţie de grandoare, ţinuta şi permanenţa unei scrieri irefutabile.

b. Accesul la demnitatea poetică

Poemele lui St.-John Perse se situează la punctul extrem al întreprinderii umane. Ele o împing înainte şi-i precizează mesajul. Proclamă obstinat că aceasta constă în a desprinde din animalul instinctual un lucrător ambiţios, capabil să întemeieze imperii şi să inventeze legi. Ele îl laudă cu fiecare verset pentru că a conceput tot felul de perfecţiuni, mai mult de jumătate convenţionale (dar există oare altele mai valabile ?), care fac în acelaşi timp robia şi gloria sa.

Elogiile decernate de către poet mărturisesc seducţia fiecărei capodopere ; ele cîntă eminenta demnitate a oricărei îndemînări meticuloase, a oricărei reuşite splendide sau delicate. Un om se extaziază în faţa moştenirii omului, împrăştiate în mii de depozite diferite, unde succesiunea secolelor şi culturilor au îngrămădit comori a căror listă nu e încă închisă ; examinează sedimentele epocilor, descifrează alfabetele suprapuse ale palimpsestelor. Organizează după placul său vastele strofe în care distribuie o pradă substanţială. Şi avertizează artizanul de orice soi că aceste minuni, că aceste miracole sînt fragile, că ele trec, că se destramă şi că în spatele lor nu este decît neantul.

Pentru a enumera aceste miracole perisabile, poetul cere limbajului cuvintele sale cele mai puţin folosite, sporeşte puterea altora şi încredinţează unei caligrafii somptuoase menirea de a-i sustrage discursul oricărui context trivial. Nimic nu i se pare prea căutat, nici prea luxos, pentru a evoca o lume solemnă, pe care o do-

reşte fără legătură şi fără asemănare cu decorurile obişnuite ale vieţii, comparabilă numai cortegiilor sculptate pe portice şi pe inscripţiile stelelor funerare, săpate fără cusur într-o marmură imuabilă. Niciodată opţiunea n-a fost mai riguroasă, niciodată munca n-a fost atît de răbdătoare. Dar cel care a ales-o izbuteşte să dea astfel drept scenă cronicilor întru totul ideale, care reflectă istoria întreagă a omului, un fel de civilizaţie supremă, făcută din esenţa celor ce-au cunoscut tradiţiile, arheologiile şi care le depăşesc în perfecţiune şi în maiestate.

Această poezie savantă povesteşte şi transpune deliciile şi nostalgiile inimii, cele care sînt insesizabile şi permanente, încercate la marginea vie a emoţiei unde vocabularul se sustrage, unde omul leapădă orice conduită învăţată şi orice ştiinţă de ocazie. Sufletul este aici sedus de încîntări puternice care-i devin curînd familiare. El se obişnuieşte uşor cu panegiricul unui univers care merită, în sfîrşit, să fie astfel glorificat. El aude cu plăcere limba semeaţă şi infailibilă care stabileşte rangul fiecărui lucru. Vizitează de bună voie o patrie în care dorinţele sale cele mai secrete sînt împlinite înainte de a-i fi devenit clare. Un mare număr de semne, de simboluri, de exemple îi sînt propuse ca tot atîtea rune misterioase destinate să-l instruiască despre fiinţa sa, despre virtuţile sale, despre puterile sale. El ascultă, fermecat, un cîntec foarte pur, care de-a lungul evenimentelor îndepărtate şi enigmatice ce le povesteşte sau le exaltă, nu-i vorbeşte decît despre el însuşi. Învaţă să se cunoască. Se întăreşte. Devine mai sensibil şi mai robust. Bănuiesc că nu aşteaptă nimic altceva de la poezie.

ENIGMA ŞI IMAGINEA

Cel puţin două şcoli poetice au atribuit imaginii o importanţă preponderentă, dacă nu chiar exclusivă, deşi în manieră diferită: /scalzii din Islanda în secolele IX-XI, suprarealiştii, la Paris, în secolul al XX-lea. Nimic mai revelator în această privinţă decît confruntarea studiului publicat de J. L. Borges despre *Kenningare* în 1933, cu scurta notiţă consacrată de André Breton jocului pe care-l intitulează *Unul în altul*[1] şi publicată în al doilea număr al revistei *Médium*. În spiritul şi după textul autorului, nu există nici o îndoială că acest joc aduce o generalizare, o sistematizare într-o oarecare măsură experimentală a celebrei teze a lui Reverdy referitor la imagine. Suprarealismul a susţinut în mod constant această teză. Ne amintim că ea afirmă că imaginea poetică este cu atît mai puternică cu cît termenii pe care-i apropie sînt mai îndepărtaţi unul de altul. La începutul articolului său, Breton se referă explicit la această teorie fundamentală.[2]

Autorul comunică geneza jocului *Unul în altul*. Arată că ar fi vorba de a da o extensie nelimitată doctrinei corespondenţelor care, de fapt, „nu suportă nici o limi-

[1] Face parte din *L'Histoire de l'éternité*, trad. franc., Paris, 1957, pp. 127—145.

[2] *Médium*, seria nouă, nr. 2, februarie 1954, p. 17. Cu treizeci de ani înainte, în *Manifestul suprarealismului* (1924), Breton proclama că imaginea cea mai puternică e „cea care prezintă gradul de arbitrar cel mai ridicat" (p. 64) şi că, fiind o creaţie a spiritului, ea nu s-ar putea „naşte dintr-o comparaţie".

tare". „Nu consideram numai, scrie el, că orice obiect poate fi descris plecînd de la un cu totul altul, dar chiar orice ACȚIUNE și de asemenea orice PERSONAJ, chiar plasat într-o situație determinată, plecînd de la orice OBIECT și invers". Aceste preocupări duc la conceperea unui joc a cărui regulă este următoarea: „Unul dintre noi ieșea și trebuia să hotărască, fără știrea celorlalți, să se identifice unui obiect determinat (să zicem, spre exemplu, o scară). Ceilalți trebuiau să convină în absența sa că el se va prezenta drept un alt obiect (de exemplu, o sticlă de șampanie). El trebuia să se descrie ca sticlă de șampanie, oferind astfel de particularități încît imaginii acestei sticle să i se suprapună puțin cîte puțin, pînă la a i se substitui, imaginea scării. Făcînd așa, se înțelege că el trebuie să procedeze astfel încît să poată, explicit sau nu, să-și înceapă frazele cu: «Eu, sticla de șampanie» sau «Sînt o sticlă de șampanie care...» Dacă după monologul său, de două pînă la cinci minute, nu permitea să se ghicească, auditoriul avea voie să pună întrebări"... Astfel sînt descrise o vizuină ca un ghiveci de flori, o buclă de păr ca o rochie de seară, o baghetă pentru descoperirea izvoarelor ca un fluture, o ocheadă ca o potîrniche, o baracă de tir ca un paznic de biserică, doamna Sabatier ca un colț de elefant, o pereche de cearșafuri ca o potecă, un nou-născut ca o clepsidră, curcubeul ca strada Păcii, licuriciul ca asasinarea ducelui de Guise, o amazoană ca o șosetă cafenie, o lumînare ca Nicolas Flamel ducîndu-se în pelerinaj la Saint-Jacques-de-Compostelle [1] etc.

Încerc doar să pun în lumină spre ce tinde jocul. Se înțelege de la sine că păstrez rezervele necesare asupra însemnătății experienței. Într-un caz răspunsul este inex-

[1] *Médium*, seria nouă, nr. 2, februarie 1954, pp. 19—20; seria nouă, nr. 3, mai 1954, pp. 59—61.

plicabil (*Doamna Sabatier și colțul de elefant*)[1], în altul este, dimpotrivă, inevitabil (*curcubeul ca strada Păcii*)[2]. Nu fondul problemei mă preocupă aci. Totuși el există. Breton afirmă că n-a avut nici un eșec, adică faptul că în toate cazurile — în jur de trei sute — soluția a fost găsită de jucători. Fie. E totuși de remarcat că încercarea nu este edificatoare în același grad cînd nici un element al monologului nu indică răspunsul, și, dimpotrivă, cînd fiecare cuvînt îl denunță cu nerușinare. În plus, totul rămîne vag datorită faptului că revista nu dă răspunsurile inexacte propuse la început. Ar fi fost interesant să se măsoare în ce grad soluțiile greșite se îndepărtau de descriere și dacă, uneori, acestea nu erau mai apropiate de ea decît soluția cea bună.

Dacă s-ar elimina din joc partea de competiție, de ingeniozitate, care este destinată în mod special susținerii interesului, creînd o emulație între jucători și dacă nu s-ar păstra decît mecanismul, s-ar observa repede că bazele jocului sînt aceleași ca ale metaforei și că e vorba ca autorul să probeze, cum însuși anunță, că se poate descrie orice realitate plecînd de la oricare alta și că, în consecință, puterile imaginii sînt în principiu nelimitate.

André Breton face, efectiv, eforturi de a reduce imaginea poetică la un caz particular al jocului *Unul în altul*. El se sprijină pe două exemple, unul din Apolli-

---

[1] „Sînt un COLȚ DE ELEFANT care nu opune decît puțină rezistență. Albeața și vigoarea mea sînt foarte apreciate. Această vigoare, în întregime fizică, nu exclude nicidecum o mare tandrețe în principal rezervată categoriei de bărbați bine determinată care frecventează elefantul nelipsit de un asemenea colț. Unul își agață de el fracul trandafiriu, altul jiletca roșie. Invit la mîngîierile cele mai familiare. Împodobesc lojile teatrelor pariziene și cafenelele la modă."

[2] „Sînt o foarte lungă STRADĂ A PĂCII care a luat forma alăturatului pod al Concordiei pentru a lumina lumea. Prezint numai șapte vitrine în culori diferite ; acestea nu sînt vizibile decît atunci cînd soarele usucă apa care le-a stropit."

naire și altul din Baudelaire. Pentru mai multă claritate, reproducem ultimul :

Ți-e pieptul ce se-mpinge obraznic sub mătase,
Sînt sînii tăi, în slavă, dulapuri prea frumoase
Al căror lemn bombat și clar
Ca scutul, prinde-n fugă al fulgerelor dar. [1]

„Să presupunem, afirmă Breton, că Baudelaire, la jocul *Unul în altul*, ar fi ales să fie «sînul celei care-l iubește» și că i s-a impus să se definească drept «un dulap» ; ce va face el (înainte de toate, trebuie să combată în acest caz o idee penibilă, depreciativă) ? Se va vedea obligat să arunce afară rufăria din dulap slăvind-o și să insiste la culme asupra aspectului fastuos al mobilei. Ce va spune despre lemnul dulapului (singurul care poate să-i ofere un sprijin) ? Ceea ce oricare altul, în locul lui, ar fi spus : este bombat și clar. Mai trebuie, pentru a desemna sînii, plecînd de la el, să adauge vîrfurile (ca scuturile) și să dea de înțeles că ele prind fulgerele dorinței."

Mi se pare totuși că Breton își face iluzii cînd își imaginează că se găsește în posesia unui criteriu care „ar permite să se distingă ceea ce s-a confirmat din plin viabil de ceea ce a rămas (adeseori) în starea larvară". Nu interesează. Esențial este că teoreticianul și-a dat seama de contradicția care există între teoria totalitară a corespondențelor și ceea ce el numește teza estetică a „celei mai frumoase imagini", pe care o consideră ca fiind în mod necesar foarte restrictivă.

În cuprinsul articolului se face apel în mai multe rînduri la lucrarea lui Huizinga, Homo ludens. Autorul este de acord cu filozoful olandez îndeosebi cu privire la stabilirea unei corelații între poezie și enigmă, insistă după el asupra funcției liturgice a acesteia și de aici trage concluzia că jocul *Unul în altul* oferă „întîm-

[1] Charles Baudelaire, *Florile răului*, București, Editura pt. literatură universală, 1968, pag. 163, trad. Ion Pillat.

plător un mijloc de a repune poezia pe drumul sacru care a fost la origine al său și de la care totul a concurat apoi să o îndepărteze." [1]

Am avut cel puțin de două ori ocazia să scot în relief rolul inițiatic al enigmelor.[2] În schimb, sînt foarte departe de a fi convins că imaginea poetică este asimilată enigmei. Poate derivă din aceasta, dar a avut loc o revoluție decisivă. Enigma este liturgică, imuabilă, în timp ce, încă de la început, imaginea poetică se bazează cel puțin în parte pe valoarea sa de noutate, adică de șoc. Într-un caz e vorba de a ști, în altul de a crea.

Enigma servește la a verifica dacă postulantul se află în posesia vreunei cunoștințe secrete. Prin imagine, poetul demonstrează capacitatea sa de a descoperi între doi termeni un oarecare raport surprinzător și convingător în același timp.

Semnificația rituală a enigmelor a apărut întîi în faptul că soluția, în majoritatea cazurilor, la primitivi cel puțin, nu corespunde nicidecum întrebării și n-are legătură cu ea decît în virtutea unei convenții tradiționale. De exemplu, la întrebarea *„Să punem oamenii la zid?"* trebuie răspuns: *Numai dacă aș muri!* Acest răspuns nu este susceptibil de nici o explicație. Orice am crede despre rolul enigmelor în mituri și rituri, desigur, ele nu constituie un exercițiu de ingeniozitate. Exemplele culese la bantuși de către Junod [3] dovedesc că la origine soluția enigmelor nu relevă nicidecum inteligență, în maniera, de exemplu, a deznodămîntului unui roman polițist. Aproape întotdeauna la aceste popoare, enigma nu solicită un răspuns propriu-zis, ci o frază-cheie care se leagă de el fie printr-o analogie instructivă sau care are funcție de argument (de exemplu, în

---

[1] *Médium*, seria nouă, nr. 2, p. 19.

[2] În referatul la două lucrări de Robert Lowie (*Cahiers du Sud*, nr. 200, decembrie 1937, pp. 743—746) și cu ocazia unei discuții despre tezele lui Huizinga, în *L'Homme et le sacré*, ed. a II-a, Paris, 1950, apendice II, pp. 208—224.

[3] Henri-A. Junod, *Moeurs et Coutumes des Bantous*, Paris, 1936.

cazul următor : *lacul seacă pe margini — elefantul moare dintr-o mică săgeată*), fie printr-un raport care nu este în mod obligatoriu înțeles sau simțit de informator (de exemplu în acesta : *Coarnele bivolului merg înainte — eu rîvnesc la părinții celorlalte fete*). E destul de tentant să legi acest exercițiu de gustul bantușilor pentru *kouphamba*, adică pentru exprimarea în simpla conversație a semnificațiilor voalate sub o aparență neutră și anodină, cum se întîmplă în poezia chineză în care, sub înțelesul imediat, auditoriul trebuie să descifreze unul și uneori două mesaje ascunse.[1] Soluția enigmei nu se bazează pe perspicacitate sau pe finețe psihologică, ci pe informație sau memorie. Adesea chiar enigma și soluția fac aluzie la fapte anecdotice trăite de cel care întreabă și cunoscute numai de el.

Jorge O. Atria a cules la Santiago de Chile un remarcabil exemplu de acest gen de enigmă. Un pretins idiot o propune unei prințese căreia ar vrea să-i ceară mîna :

Am plecat de la mine ; am plecat pe Paula.
Paula moartă ucise patru.
Patru uciseră șapte.
Am tras în ceea ce văzui.
Am ucis ceea ce nu văzui.
Mîncai carne nenăscută încă,
Și friptă cu vorbe.
Ceva moale trecu pe sub ceva tare
Și un mort căra trei.

De fapt, rebusul rezumă călătoria celui care întreabă : catîrca sa a mîncat o mîncare otrăvită și a murit. Cadavrul ei a otrăvit patru vulturi pe care el i-a jumulit și i-a vîndut drept curcani la șapte briganzi care, mîn-

[1] Marcel Granet, *La Civilisation chinoise*, Paris, 1929, pp. 344—347, dă un exemplu foarte sesizant. Un alt exemplu — foarte diferit — este analizat în prefața la *Breve antologia de la poesia China*, de Marcela de Juan, Madrid, 1948, pp. 17—21.

cîndu-i, muriră la rîndul lor. Apoi s-a regalat cu ouă de turturică pe care le-a fiert dînd foc unei cărți furate de la briganzi. El trecu în sfîrșit o apă pe un pod unde văzu un cal mort din care ciuguleau trei păsări de pradă. [1]

Enigma pusă de Samson celor treizeci de tineri, după care el ar fi găsit miere în botul unui leu (*Din cel care mănîncă a ieșit ceea ce este mîncat și din tărie a ieșit dulcele*), mai simplă, aparține vizibil aceluiași gen. Ea nu apare mai puțin semnificativă, și de asemenea maniera în care tinerii au aflat soluția : amenințînd pe soția eroului care îi smulge acestuia, prin trădare, răspunsul cel bun (*Juges,* 14). Se bănuiește ușor că enigma ascunde o încercare. Această povestire, cel puțin, se poate citi ca un scenariu atestat de un examen probatoriu pentru intrarea în societatea bărbaților. Enigma nu se dezleagă, este chiar de nedezlegat. Pentru a cîștiga, trebuie să pui stăpînire printr-un șiretlic pe soluție sau să ajungi la ea urmînd o povață adecvată sau, mai simplu, s-o cumperi. În aceste condiții, natura enigmei nu este cea a jocului de spirit, mai puțin chiar a imaginii poetice, este cea a unei parole.

Ne putem aștepta la aceasta. Dacă enigma are o semnificație rituală, răspunsul este în mod necesar închegat, chiar în forma sa, poate și în modul său de pronunțare. În textele liturgice pînă și modularea lor trebuie să rămînă nealterată. Aceste răspunsuri, comparabile celor dintr-un catehism, servesc la verificarea unei învățături. Ele îți permit să intri într-o confrerie oarecare, să dobîndești un rang, sau cel puțin să fii acceptat de o comunitate ai cărei membri se recunosc prin folosirea unui limbaj convenit sau prin faptul că știu să răspundă la un semn prin alt semn, la o oarecare întrebare printr-o altă întrebare determinată.

---

[1] Cf. *Folklore chilien,* texte alese și culese de G. și J. Soustelle, Paris, 1938, pp. 153—156.

În religia brahmanică, concursurile de enigme fac parte din cult. Întrecerile de întrebări și răspunsuri alternate manifestă corespondențe semnificative între om, lume și ritual. Louis Renou a arătat într-un studiu dintre cele mai remarcabile [1], cum *brahmanul* (principiu neutru) se identifică cu enigma cosmică. Aceasta se exprimă în și prin liturghie. Ea conține suma de corelații prin care universul își descoperă arhitectura ascunsă. A concepe ecuația, a o formula, a o rezolva este chiar tentativa spiritului. Știința marilor conexiuni, revelația echivalențelor majore se efectuează în cursul întrecerilor de enigme (*brahmódya* sau *brahmavadya*), subterfugiu destinat să introducă inexprimabilul în vorbirea omenească. Diverșii oficianți ai aceluiași sacrificiu iau rînd pe rînd cuvîntul și rînd pe rînd propun întrebări și răspunsuri sacramentale, a căror serie este păstrată de exemplu în capitolul XXIII din *Vājasameyi Samhita*. Se desprinde cu ușurință originea acestor provocări alternate dintr-un episod al luptei dintre zei și asurași. Și unii, și alții conveniseră ca acela din cele două tabere care nu va putea să completeze fraza începută de tabăra adversă va fi socotit drept învins. Indra este campionul zeilor. În repriza a cincea, asurașii rămîn în urmă cu răspunsul și „pierd toate lucrurile". [2]

Nu e vorba de un simplu joc. Se admite că sancțiuni teribile pedepsesc pe cel învins, mai ales dacă el a avut inițiativa întîlnirii. Aceste sancțiuni lovesc și mai dur pe cel „care întreabă mai departe" și pe cel care „provoacă fără să fie sigur de sine". Ei se expun, nici mai mult, nici mai puțin, să-și vadă capul zburînd în țăndări. Totuși învingătorul iese din această încercare întărit și plin de o sfîntă energie.

Dimpotrivă, folosirea *kenningarelor* rămîne cu totul profană. Acestea apar ca un caz aproape unic, în care

[1] Louis Renou (în colaborare cu Liliane Silburn), *„Sur la notion de brâhman"*, *Journal asiatique*, CCXXXVII, 1949, pp. 7—46.
[2] L. Renou, *art. cit.*, p. 43, n. 1.

formule rituale, deci stereotipe, au format baza unei poetici. Pretinsa lor origine supranaturală le face imuabile și obligatorii. Or, nu sînt constatate decît în domeniul poeziei, pe care îl invadează, pe care îl constituie, adică acolo unde invenția și reînnoirea sînt de rigoare. Imperturbabila lor repetiție perpetuează astfel un fel de scandal, asupra căruia Borges a atras atenția în mod foarte just.

Heidreksmal, concurs de enigme inserat în *Hervarar Saga*, permite să se marcheze contrastul dintre enigma liturgică și enigma poetică. Odin, sub o înfățișare omenească, îi propune regelui Heidrek enigme din ce în ce mai dificile. Toate, în afara ultimei, se bazează pe o analogie mai mult sau mai puțin îndepărtată, pe o formulare mai mult sau mai puțin ingenioasă. Regele le rezolvă pe toate. Atunci, zeul, în disperare de cauză, și ca și cum ar fi fost vorba de o enigmă de același fel, îl întreabă pe adversarul său ce cuvinte a șoptit Odin — adică el însuși — la urechea lui Balder, înainte ca acesta să urce pe rug. Aceste cuvinte e clar că numai Odin le cunoștea, precum și inițiații cărora el ar fi putut să le dezvăluie. Heidrek îl acuză imediat de perfidie și îl demască. Regula jocului a fost violată : provocării poetice, care nu pretinde decît putere de imaginație, i-a succedat proba rituală, care presupune o cunoaștere. De acum înainte nu se mai pune problema perifrazelor subtile. Heidrek atacă pe Odin cu spada magică Tyrfing. Odin se preface în șoim și zboară. Heidrek moare în întuneric.

Desigur, deznodămîntul rămîne de ordin exclusiv mitic. Odin joacă oarecum rolul lui Indra, iar Heidrek pe cel al asurașilor învinși. Rezultă că primele treizeci și cinci de enigme, private de orice semnificație sacră, sînt doar surse de imagini și resurse pentru poet. Nu sîntem departe, în cazul lor, de invenția *kenningarelor*, nici de jocul *Unul în altul*. E destul să renunți la modul interogativ, să nu răspunzi și să pui în locul răspunsului chiar enunțul întrebării.

Nu e vorba aici decît de o conjectură. Despre originea *kenningarelor*, fără îndoială, se poate discuta cît vrem. În orice caz, concursul *Heidreksmal*, funcția și mitologia runelor, rolul enigmelor în hotărîrile care interesează viitorul material și spiritual al unei națiuni [1], arată îndeajuns în ce grad aceste jocuri poetice corespund unei tendințe profunde a străvechii civilizații scandinave.

Kenningarele privesc mai cu seamă realitățile războiului și ale mării. Trebuie oare să ne închipuim că au fost la început consecința unui vocabular neadaptat ? Borges amintește că tancurile au fost numite mai întîi *cuirasate* sau *nave de pămînt*. Dar el nu pare să ia în considerație faptul că un popor pașnic de crescători-agricultori, constrîns de împrejurări să se instaleze pe malul mării și să devină pirat, ar fi putut să se găsească tocmai în situația de a inventa metafore analoge pentru arme și vapoare. Totuși, eu nu formulez această ipoteză decît sub beneficiu de inventar și mai ales pentru a nu îndepărta dinainte (pentru că evocă o necesitate trivială) ipoteza cea mai simplă. De fapt, *kenningarele* nu fac impresia să se fi născut dintr-o penurie de lexic. Ele relevă mai degrabă o artă combinatorie, de lux, în care virtuoșii, pedanții poate, se joacă conjugînd abil două realități pentru a evoca o a treia, fără s-o desemneze explicit. De aceea mi s-a părut oportun să le apropii de imaginile provocate de către jocul *Unul în altul*.

Nu se pune problema de a neglija aici importanța surprizei în imagine : șocul, plăcerea pe care o suscită enunțul unui just raport neremarcat și deodată evident. Dar mai trebuie ca apropierea să fie fericită, să fie chiar *omologabilă*. Teza lui André Breton este, în fond, că totul, absolut totul, în acest domeniu, este susceptibil

[1] Vezi în acest sens, Jan de Vries, *Die Märchen von Klugen, Rätsellösern, Folklore Fellows Communications*, nr. 73, Helsinki, 1928 ; Georges Dumézil, *Mythes et Dieux des Germains*, Paris, 1939, pp. 68—72.

de a fi ratificat de imaginație. Meritul imaginii ar veni astfel de la noutatea sa absolută, din caracterul inedit, deconcertant și — à la lettre — *in-imaginabil* al apropierii. Este aici o pură contradicție. Interesează, dimpotrivă, ca imaginea să rămînă imaginabilă.

Borges, în studiul său asupra *kenningarelor*, se arată extrem de sever cu privire la metaforele fixate prin tradiție. Într-o povestire mai recentă, *Căutarea lui Averroës* (1947), nu este mai puțin sever în legătură cu imaginile concepute în mod expres pentru a uimi. Un personaj din povestire insistă asupra necesității de a reînnoi figurile străvechi. El admite că Zuhair ar fi putut compara destinul cu o cămilă oarbă, dar remarcă de asemenea că mai multe secole de admirație au epuizat fără îndoială puterea imaginii. De unde necesitatea, pentru ca o imagine să fie frapantă, ca aceasta să fie nouă. Averroës înțelege altfel lucrurile. Argumentele sale mi se par demne de atenție :

„Abdalmalik socotește că această figură de stil nu mai poate să ne încînte. Acestei observații i se pot opune multe altele. Prima, că dacă scopul unui poem ar fi să ne uimească, durata lui nu s-ar măsura în secole, ci în zile și în ore, poate în minute. A doua, că este mai puțin mare poetul care inventează decît cel care descoperă. Pentru a-l lăuda pe Ibn Sharal de Berhka, s-a repetat că numai el poate să-și închipuie că stelele în zori cad încet din cer cum cad frunzele din arbori ; ceea ce, dacă ar fi adevărat, ar arăta că imaginea nu face doi bani. Imaginea pe care un singur om a putut s-o conceapă este cea care nu emoționează pe nimeni. Sînt infinit de multe lucruri în lume. Fiecare poate fi comparat cu toate celelalte. A compara stelele cu frunzele nu e mai puțin arbitrar decît a le compara cu peștii sau cu păsările. În schimb, nu e nimeni care să nu fi simțit, cel puțin o dată, că destinul e puternic și stupid, că este în același timp inocent și inuman. Versul lui Zuhair se referă la această convingere, care poate fi trecătoare sau permanentă, dar pe care nimeni n-o oco-

leşte. Nu s-ar putea spune mai mult decît a spus el. În plus (şi aceasta este poate esenţialul reflecţiilor mele), timpul, care dărîmă palatele, îmbogăţeşte versurile." [1]

Sînt aici, mi se pare, trei argumente esenţiale împotriva noutăţii imaginilor şi seducţiei fragile care derivă din caracterul lor derutant. Eu mi-am exprimat cu prisosinţă punctul de vedere cu privire la acest subiect. [2] Doream numai să arăt diferitele aspecte ale problemei confruntînd două teze extreme : una este în acelaşi timp implicită şi efectivă într-o poezie care face apel la metafore tradiţionale şi imuabile ; cealaltă, pe care suprarealismul o prezintă drept suportul unic al poeziei, presupune că e posibil să descrii un obiect oarecare plecînd de la oricare altul. Cititorul tratatelor lui Jean Paulhan va recunoaşte uşor în folosirea *kenningarelor* forma într-un fel absolută şi forţată pînă la absurd a ceea ce el numeşte *Retorică,* în jocul *Unul în altul* rezultatul prejudecăţii pe care el o numeşte *Teroare.* Îmi place ciocnirea instructivă cu aceste legislaţii care se opun şi mă conving că fiecare, în această lumină, dacă ar medita fără patimă, dar cu o oarecare convingere la forţele imaginii, va găsi repede soluţia evidentă. E bine să uimeşti, dar simplul arbitrar, simplul incongruent nu înseamnă nimic : trebuie să uimeşti cu îndreptăţire.

---

[1] Jorge-Luis Borges, *Labyrinthes,* trad. franc., Paris, 1954, pp. 219—221.

[2] V. *Vocabulaire esthetique,* Paris, 1946, pp. 75—83 ; *Poétique de Saint-John Perse,* Paris, 1954, pp. 70—87.

PROBLEMELE VISULUI

Cu o permanență și o varietate la fel de remarcabile, filozofii din Orient și din Occident, Ciuang-tse ca și Çankara, Descartes ca și Leibnitz au inventat, în scopuri deosebite, argumente ingenioase și adesea convingătoare ca să arate că era dificil, dacă nu cu neputință, să deosebești visul de starea de veghe, treabă banală pe care primul venit este totuși convins că reușește s-o facă cum nu se poate mai bine, în fiecare dimineață, la trezire, fără dificultate și chiar fără să se gîndească prea mult. În al doilea rînd, pe lîngă aceste argumente savante, nu este inutil să evocăm resursele și privilegiile pe care existența însăși a viselor le-au procurat scriitorilor, celor mai buni și celor mai puțin buni, de la biblie pînă la romanul foileton. Acestea sînt artificii literare, socotite, în acest caz, minore, dar a căror constanță și eficacitate pot să pară semnificative.

Pe de altă parte, sînt cunoscute *Cheile visurilor* care datează de la începuturile istoriei. Editorii specializați (și ceilalți) continuă să le publice pe cele vechi și să le tipărească pe cele noi. În plus, într-o altă formă, adaptată aspectului științific al epocii noastre, interpretarea viselor, reînnoită prin psihanaliză, atenția care li se acordă, adesea fascinația pe care ele o exercită, n-au încetat să prospere. Înseamnă deci că problemele pe care le pun nu sînt dintre cele care derivă din circumstanțe trecătoare și care dispar odată cu ele. Am in-

tenția să cercetez originile și rațiunile unui privilegiu atît de persistent.

I

Din cea mai îndepărtată Antichitate, imaginile din vise au părut să ascundă un sens în același timp misterios și accesibil, pe care un interpret competent trebuia să fie în stare să-l elucideze. De unde nenumăratele *Chei ale visurilor* care sînt tot atîtea lexicoane destinate să descifreze mesajele insolite și deconcertante. Vechiul Egipt furnizează una din aceste culegeri care urcă pînă la a XII-a Dinastie, adică la al II-lea mileniu. În India, al șasezeci și optulea volum din tratatele versificate (*pariçishta*) care completează *Atharva Veda* și care se datează în general din secolul al V-lea înaintea erei noastre, este intitulat *Tratat de visuri*. El se bazează pe un tratat mai vechi cu același titlu și cataloghează prevestirile ascunse sub evenimentele apărute în vis. A.-L. Oppenheim a publicat și tradus o cheie a visurilor neobabiloniană descoperită la Ninive în ansamblul tăbliților cunoscut sub numele de Biblioteca lui Assurbanipal (669—626 î.e.n.). Cea a lui Artemidor din Daldis a fost adesea reeditată și adaptată. Această literatură este ciudat de monotonă.

Un vis este colcăitor, confuz, inextricabil. În mod necesar, *Cheile visurilor* rețin un caz izolat, un element unic. Și de aceea devin litanii interminabile. Iată, din cheia babiloniană, un pasaj ales la întîmplare: „*Carne de urs de vei mînca, răzvrătire însemnează; carne de maimuță de vei mînca, cu forța bunuri vei lua; carne obișnuită de vei mînca, pacea spiritului îți vei afla; asfalt de vei mînca, scîrbă vei avea; păcură de vei mînca, spirit neliniștit vei avea* etc. Și așa mai departe la nesfîrșit. Apoi vin alte enumerări: „Dacă ți se dă..., dacă tai..., dacă apuci..., dacă duci...“ Odată principiul admis, se continuă astfel la infinit.

Celelalte chei — la toate latitudinile şi în toate secolele — nu se îndepărtează deloc, nici prin inspiraţie şi nici prin prezentare, de o tradiţie pe care am putea-o socoti imuabilă. Dau un al doilea şi cel din urmă exemplu, luat din *Sushruta Samhita* (India, înaintea secolului al IV-lea al erei noastre), pentru că el se deosebeşte în cel mai înalt grad de *Cheile visurilor* ce cunosc o mare răspîndire, aşa cum se deosebeşte un extras dintr-o lucrare medicală de tabelele de concordanţă ale psihanalizei.

VISURI CARE PREVESTESC MOARTEA

„Voi vorbi despre vise în legătură cu moartea şi sănătatea; visuri avute de prietenii bolnavului ca şi de bolnavul însuşi:
Cel care, cu trupul frecat cu ulei, se îndreaptă spre miazăzi cu elefanţi, animale de pradă, măgari, mistreţi sau bivoli,
cel pe care o femeie neagră, îmbrăcată în roşu, rînjită, despletită, săltăreaţă îl duce, legat, spre miazăzi, cel pe care tovarăşii lui îl atrag spre miazăzi, sau pe care răposaţii îl înconjoară, plimbîndu-se,
acela care de asemenea este înhăţat de oameni cu faţa mutilată şi cu picioare de cîine,
cel care bea miere, sau ulei, care stă într-o mlaştină sau cel care, cu trupul murdar de noroi, gesticulează sau izbucneşte în rîs, cel care, dezbrăcat, poartă pe cap o ghirlandă roşie, sau căruia din pîntece îi creşte o trestie, un bambus sau un palmier,
cel pe care îl mănîncă un peşte sau bărbatul care intră în maică-sa, cel care cade din vîrful unui munte sau într-o rîpă întunecoasă,
cel care este dus de o apă, care-şi pierde brîul brahmanic, care este înconjurat şi legat fe-

deleș de corbi și alte păsări rău-prevestitoare, toți aceștia sînt pierduți,
cel care vede căzînd stele și alte astre, stingîndu-se o lampă sau scoțîndu-se un ochi ; cel care vede tremurînd imaginile zeilor, sau pămîntul,
cel care vomită, care-și dă afară necurățeniile sau ai cărui dinți cad, cel care se cațără pe un arbust de bumbac sau pe diferiți arbori înfloriți [1], cel care se urcă pe un furnicar, pe un rug funerar sau pe un stîlp, cel care primește sau mănîncă bumbac, coji de semințe de floarea-soarelui, fier, sare, susan, mîncare gătită sau care bea alcool, TOȚI ACEȘTIA, SĂNĂTOȘI FIIND, SE VOR ÎMBOLNĂVI SAU, BOLNAVI FIIND, VOR MURI." [2]

În domeniul acesta, spiritul uman pare ciudat de conservator. Bănuiesc că, din necesitate. Efectiv, problema, inerentă naturii umane, nu este deloc susceptibilă de modificări. Nu există nimic, nici absurditate, nici miracol, nici contradicție, la care să nu se poată visa, și e practic exclus să se realizeze cea mai mică proporție din aceste minuni. Trebuie deci ca exegetul să reducă multitudinea lor infinită la numărul mic de evenimente de care e aproape sigur că i se întîmplă fiecăruia în cursul scurtei sale existențe : o întîlnire, o boală, un cîștig sau o pierdere, eșecul sau succesul, în ultimă instanță norocul sau ruina, o călătorie, o dragoste, fără să socotim inevitabilul prin excelență : moartea. Orice știință a prezicerii, chiromancie, astrologie sau orice alta ne-am imagina, este silită nu mai puțin decît interpre-

[1] Textul folosește aici numele sanscrite de *Butea frondosa*, *Eryphrina fulgens* și *Bauhinya variegata*.

[2] *Sources orientales*, II. „Les songes et leur interprétation", Paris, 1959, pp. 223—224 (Trad. Anne-Marie Esnoul).

tarea viselor să treacă prin această strîmtă intrare : reducerea nenumăratelor date cărora nimic nu le limitează fantezia la duzina de vicisitudini pe care fiecare om le întîlneşte aproape obligatoriu în viaţă. Reţeta nu poate decît să reuşească. Căci fiecare, la prima coincidenţă, rămîne orbit de exegetul care a ştiut să citească într-o descurajantă enigmă anunţarea unei lovituri a sorţii pe care aparent nimic — în afară de, este adevărat, simpla statistică — nu îngăduia să fie prevăzută. În orice caz, este un fapt că de aproape patru mii de ani, listele corespondenţelor dintre imaginile din vise şi semnificaţiile lor n-au încetat să întîmpine un mare succes. În zilele noastre, sub o formă foarte cizelată şi cu ajutorul unui vocabular ştiinţific, interpretările psihanalizei continuă tradiţia şi răspund aceleiaşi nevoi imemoriale.

*

În *Biblie*, visele abundă, iar profeţii le explică. Chiar visele lui Nabucodonosor sau ale faraonului. În literatura postbiblică, apare ideea că visul în el însuşi este indiferent, că interpretarea este cea care contează, care devine prevestire eficientă şi eficace care forţează realitatea. „Douăzeci şi patru de interpreţi de visuri se stabiliseră în Ierusalim. Eu avusesem un vis şi am mers pe la toţi interpreţii. Fiecare mi-a dat o interpretare diferită şi toate se realizară în mine, căci, după cum se spune : visul urmează gura care-l tălmăceşte."[1]

Povestiri pilduitoare demonstrează adevărul doctrinei şi indică fundamentul ei teologic.

---

[1] Berakhot, 55 B. Vezi Georges Levitte şi Guy Casari, „Les rêves et leurs interpretations dans les textes post-bibliques", *Evidences* nr. 82, martie 1960, pp. 18—28.

VISUL DESPRE UN HAMBAR SPART

O femeie merse la Rabbi Eliezer și-i zise: „Am văzut în vis că în hambarul casei mele era o spărtură.“ El răspunse: „Vei zămisli un fiu“. Ea plecă și așa se întîmplă. Visă din nou același vis și îl povesti lui Rabbi Eliezer, care-i dădu aceeași interpretare, și din nou se adeveri. Ea visă același vis a treia oară și-l căută pe Rabbi Eliezer. Negăsindu-l, ea spuse discipolilor lui: „Am văzut în vis că hambarul casei mele avea o spărtură“. Ei îi răspunseră: „Îți vei înmormînta soțul“. Și așa se întîmplă. Rabbi Eliezer, surprins de plînsete, se interesă ce se întîmplase. Discipolii săi îi povestiră ce se petrecuse. El strigă: „Nenorociților, ați ucis omul. Nu stă scris: Cum vom explica visul așa va fi“ ? (*Geneza*, XLI, 13).

Și Rabbi Yohanan conclude: „Orice vis are însemnătate doar prin interpretarea care i se dă.“[1]

De fapt, dacă imaginile incoerente și fugitive din vise s-ar realiza, ar trebui să se presupună că ele pot să anunțe sau să forțeze viitorul imprevizibil. Dacă, dimpotrivă, admitem și înțelegem că interpretările date de exegeți sînt cele care se realizează, e de ajuns să ne amintim că oamenii sînt credulі și influențabili: și, în plus, vanitoși, căci este măgulitor să te închipui pe tine însuți obiectul unei profeții sau al unui avertisment supranatural. Poate că, în zilele noastre, revelațiile psihanalizei, din motive asemănătoare, să beneficieze de un privilegiu identic și să se impună la fel celor care o consultă.

---

[1] Midrach, gen. R, LXXXIX, 8. Levitte și Casaril, *art. cit.*, p. 20.

II

Al doilea fel de probleme se referă la interferențele dintre starea de veghe și cea de vis, la opoziția dintre ele, la ierarhia lor, la posibila lor complicitate. Ne întrebăm atunci nu numai ce înseamnă imaginile din vis, ci faptul însuși de a visa. Lumea visului este un alt univers : mai real, la fel de real, mai puțin real decît cel al stării de veghe ?

S-a susținut frecvent că popoarele zise primitive nu deosebesc visul de starea de veghe. Cred că trebuie să nuanțăm această opinie : acești oameni știu perfect ceea ce este visul și ceea ce este veghea, dar ei nu atribuie mai puțină realitate visului decît trăirii. Uneori, mai impresionați de vis, îi acordă mai multă greutate decît simplei și banalei percepții și se conving astfel că visul este mărturia unei realități superioare. Altfel zis, deosebirea este făcută, dar nu rezultă că visul apare ca iluzoriu iar veghea incontestabilă. Se poate chiar ca visul să fie socotit ca avînd o densitate existențială mai mare decît a veghei.

Impresia lăsată de vis îi dă acestuia valoarea și forța sa persuasivă. Un vis care n-a emoționat este repede uitat ; este o fantasmagorie trecătoare și goală, care dispare imediat ce se ivește, care se spulberă fără să lase urme, oricît de pregnantă i-ar fi fost prezența. Dar, din momentul în care un sentiment de angoasă sau de plenitudine leagă conștiința de unele imagini poate nesemnificative, spiritul nu încetează să descopere secretul propriei sale tulburări. El presupune o punere în gardă, o revelație deocamdată ambiguă și neinteligibilă, o somație care prevestește o nenorocire iminentă sau făgăduiala unui destin strălucit.

Cel mai demn de remarcat este faptul că emoția resimțită rămîne independentă de imaginea care pare să-i fie cauza. O scenă care, în starea de veghe, ar părea indiferentă, amuzantă și caraghioasă, dă în visul adormitului un fior imprescriptibil. Trebuie. încă din acel

moment, ca el să ia cunoştinţă de această teamă, al cărei obiect, sarcastic parcă, rămîne ascuns. Absenţa oricărei explicaţii îl neliniştește şi-l face să tremure. Invers, se întîmplă ca un spectacol în mod normal respingător, oribil sau scandalos să se afle legat de o stare de încîntare sau de beatitudine care arată că nu el trebuie să fie luat ca atare şi că anunţă şi semnifică, dimpotrivă, un oarecare triumf, o ciudată şi preţioasă favoare a sorţii.

Contrastul, divorţul în orice caz, dintre imagine şi emoţia care-o însoţeşte, îl deosebeşte de starea de veghe, în care şi una, şi alta sînt mereu acordate, căci emoţia vine atunci din spectacol şi nu se adaugă din afară de către o putere obscură, capricioasă, redutabilă. Forţa visului constă în aceea că el impune o explicaţie, o urmare, aproape o realizare. Îndată ce visul intră în concurenţă cu realitatea, el este acela care prevalează, iar realitatea este aceea pe care, iniţial, omul este tentat s-o conteste, căci banalitatea, continuitatea realului îl frapează mai puţin decît miracolele visurilor, de fiecare dată, cel puţin, cînd hipnoza lor a suscitat în conştiinţa sa o neliniște şi o întrebare tenace.

Nu cred că autoritatea viselor depinde de vreun alt secret. Din această autoritate derivă mai multe consecinţe, în primul rînd faptul că evenimentele din vise nu par mai puţin veridice decît cele din starea de veghe. Orice lucru perceput în vis e considerat demn de crezare. Celui care visează, odată trezit, i se pare natural să ceară socoteală prietenului sau vecinului pe care l-a văzut în vis arătîndu-i-se ostil sau ameninţător, făcîndu-i o nedreptate sau jignindu-l într-un fel sau altul. Nefericitul nu ştie nimic, dar trebuie să admită că în timpul somnului a putut să se facă vinovat efectiv, fără să ştie, de faptele care i se reproşează. Să negi n-ar servi la nimic. Cum să te opui evidenţei unei percepţii ?

Un indian din Paraguay vede în vis pe misionarul W. B. Grubb furîndu-i dovlecii din grădină. Misionarul Grubb, în noaptea aceea, era la o sută șaizeci de kilometri de satul celui care visa. Dar argumentul nu schimbă deloc convingerea acestuia, care *văzuse* pe misionar culegînd și luînd dovlecii. Într-un alt vis, același misionar, acuzîndu-l de un delict oarecare, trage asupra lui un foc de pușcă. O doua zi, mulțumit că a scăpat de moarte, dar temîndu-se de o nouă tentativă, indianul încearcă să-l asasineze pe W. B. Grubb.

În același fel, un indigen din Borneo visează că nevasta îi era necredincioasă. Tatăl acesteia o ia cu sine pentru a evita ca ea să plătească amenda impusă femeii adultere. Mărturia visului anulează orice tăgăduire. Un om visează că un altul pe care-l cunoaște și pe care-l numește a lovit pe socrul său cu lancea. Socrul este efectiv bolnav, dar desigur că nu din cauza unei lovituri de lance ; în orice caz, nici o rană nu e aparentă. Nu contează : o lance din vis, se-nțelege de la sine, produce răni invizibile. Insul incriminat n-a avut altă soluție decît să ceară protecția autorităților.[1] El însuși nu-și neagă vinovăția : nu poate să fie sigur că „sufletul" său n-a acționat în timpul somnului, într-un vis de care nu-și amintește.

Explicația, în general admisă, este sesizată foarte bine de către misionarii din secolul al XVII-lea la indienii din Noua-Franță : „Neputînd concepe felul în care sufletul operează în timpul somnului, atunci cînd li se reprezintă obiecte îndepărtate și absente, ei sînt convinși că sufletul părăsește corpul adormit și caută singur obiectele în vis, în locurile în care ei le văd, reîntor-

[1] Henry Ling Roth : *The Native of Sarawak and British North Borneo*, Londra, 1896, I, p. 232.

cîndu-se în corp spre sfîrşitul nopţii, atunci cînd visele se risipesc." [1]

Concepţii analoge au fost constatate la eschimoşii din golful Hudson, în Africa şi în Australia. Cînd contrazice întîmplările din starea de veghe, visul este socotit mai veridic decît ele. H. Callaway povesteşte cazul unui zulus visînd că prietenul său avea gînduri rele împotriva lui. El îl ocoli de-atunci. Acorda mai multă încredere revelaţiei din vis decît experienţei prieteniei. [2] Irochezii nu se mulţumeau doar cu atît: „Credinţa lor cu privire la acest subiect merge pînă la scrupul: orice ar fi visat că fac, ei se socotesc absolut obligaţi să realizeze cît mai devreme posibil." [3] Dacă unul dintre ei a visat astfel că a ucis cîţiva francezi, primul pe care-l întîlneşte într-un loc izolat, notează în 1626 P. Lalemant, are cele mai mari şanse să fie asasinat de el.

Nu e nici măcar necesar ca acel ce visează să acţioneze personal: este de-ajuns ca el să fie asistat în vis la un act împlinit de alţii. Nimic nu se opune ca realitatea să repete întocmai visul: „Nu de mult, un bărbat din tîrgul Oiogoen a văzut într-o noapte în somn zece bărbaţi care plonjau în rîul îngheţat printr-o copcă făcută în gheaţă şi ieşeau prin alta. Trezindu-se, primul lucru pe care-l face este să pregătească un festin şi să-şi invite zece prieteni. Toţi zece răspund invitaţiei şi urmează clipe de veselie şi petrecere... Ba chiar, el le povesteşte

[1] *Relations des Jésuites dans la Nouvelle-France*, LIV (1669—70), p. 66. Citat de L. Lévy-Bruhl: *La mentalité primitive*, Paris, 1933, p. 104. Iau cea mai mare parte din exemplele pe care le folosesc din această lucrare ca şi din alte texte ale aceluiaşi autor: *La mythologie primitive*, Paris, 1935, şi *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris, 1938.

[2] H. Callawai: *The Religious System of the Amazulu*, Natal, 1868, p. 160.

[3] *Relations des Jésuites*, XLII (1655—1656), p. 96. A compara LI, 1666—1668, p. 124: „Tot ceea ce visează trebuie să fie împlinit."

ce-a visat, lucru care nu-i uimește, căci, în aceeași clipă, se pregăteau toți zece să-l execute. Se duc la rîu, sparg gheața și fac două copci la cincisprezece pași distanță una de cealaltă. Se dezbracă și primul croiește drum celorlalți ; sărind printr-o copcă, el iese foarte fericit prin cealaltă ; al doilea face la fel și așa mai departe, pînă la al zecelea, care plăti pentru toți, deoarece nu mai putu să iasă și avu o moarte cumplită sub gheață." [1]

Reiese din aceste exemple că visul nu constituie numai o prevestire a realității, ci și un fel de datorie față de aceasta, de care e bine să te eliberezi cît mai repede, sub amenințarea de a deschide în țesătura evenimentelor o fisură iremediabilă, capabilă să provoace moartea celui care visează. Anticipînd psihanaliza, huronii socotesc că visele manifestă dorințele secrete ale conștiinței și că o dorință nesatisfăcută nu e mai puțin periculoasă decît o otravă sau un acid ce își continuă implacabil acțiunea ascunsă. „Or, ei cred că sufletul nostru își face cunoscute dorințele sale naturale prin vise ca și prin cuvinte ; astfel că aceste dorințe fiind înfăptuite, el este mulțumit ; și dimpotrivă, dacă nu i se acordă ceea ce dorește, se revoltă ; nu numai negăsind corpului său binele și fericirea pe care vroia să i le procure, ci uneori chiar revoltîndu-se împotriva lui, pricinuindu-i diverse boli și chiar moartea." [2]

E tentant să abuzezi de asemenea scuză. În loc să dai urmare, cu mari eforturi, unui vis care poate să n-aducă nici o satisfacție, este avantajos să presupui că ai visat ce ai dorit efectiv și ceea ce e oprit, pentru ca să fii iertat dinainte de delictul sau de crima pe care ai dorit arzător s-o comiți. Kurzii din Asia Mică, vi-

[1] *Relations des Jésuites*, ibid., pp. 150—152.

[2] *Relations des Jésuites*, XXXIII (1648—1649), pp. 188—190, cf. LIV (1669—1670), p. 100 : „Ei sînt convinși că nu există remediu mai suveran pentru vindecarea (răului lor) și pentru a-și salva viața decît să facă tot ce-au visat."

sînd un obiect preţios oarecare, se simt imediat obligaţi să-l ia în stăpînire, prin „forţa armelor, asasinat sau jaf", şi dacă visează un duşman, e semn că trebuie să se grăbească să-l extermine şi să-i devasteze bunurile.[1]

În caz extrem, persoana implicată în vis se consideră obligată să-l realizeze. După mărturia lui G. W. Steller, în Kamciatka era suficient, pentru a obţine favorurile unei fete, să pretinzi că ai avut un vis în care le-ai obţinut. Ea ar fi murit dacă nu făcea în aşa fel încît realitatea să achite creanţa visului.[2]

E de remarcat că în aceste exemple diverse nu se pune niciodată problema interpretării viselor, de a pătrunde prin imaginile care le compun pînă la semnificaţia lor latentă. Visul este luat exact aşa cum este. E vorba de a-l anula sau de a-l îndeplini (operaţiunea e aceeaşi), procedînd astfel ca el să nu rămînă prevestire fără urmare, ameninţare vană, dorinţă în gol, imagine încărcată cu o putere periculoasă şi suverană, atîta timp cît realitatea nu-i epuizează puterea realizîndu-l.

Visul, în aceste condiţii, nu e profeţie, ci constrîngere ; nu înştiinţare, ci prefigurare coercitivă. Cel care visează, ca şi întreg universul, trebuie să se conformeze fantasmagoriei prestigioase. De unde importanţa faptului de a visa victoria înaintea războiului, vînatul înaintea vînătorii, cîştigul înaintea jocului. Cel interesat posteşte şi veghează pînă ce halucinaţiile preiau ştafeta proiecţiilor dorinţei sale. Viziunile care populează somnul în care epuizarea a ucis în cele din urmă obstinaţia, nu pot deloc să prelungească alte imagini decît acelea ale dorinţei sale excesive. Visul îi aduce certitudinea de

[1] Abatele I. Tfinkdji : „Essai sur les songes et l'art de les interpréter en Mésopotamie, *Anthropos*, VIII, 1913, pp. 506—507.
[2] G. W. Steller : *Beschreibung von dem Lande Kamtschatka*, Frankfurt şi Leipzig. 1774, p. 279 ; Lévy-Bruhl : *Mentalité primitive*, p. 116.

care are nevoie. El nu bănuieşte că simulacrele care-l vizitează sînt produse de fervoarea însăşi a speranţelor sale. Este convins că aceste imagini noi, asupra cărora n-are nici o putere, vin dealtfel, fără el, pentru el, şi că ele sînt o promisiune în care se poate încrede. Visul e o garanţie a viitorului şi în acelaşi timp apare ca recompensă a meritului şi sacrificiului, a pietăţii şi a zelului. Nu mai e o favoare a întîmplării, primită pasiv, ci o evocare aşteptată, dacă nu forţată, a unui eveniment ce i se va conforma apoi, părînd un calc tardiv şi inevitabil.

Visul, în noaptea inscrutabilului, acordă în acest fel o viziune imperativă pe care misterioasa sa origine o investeşte cu o autoritate supranaturală. Revelaţia provenită din vis este o duplicare care precede şi care supune realul. Ea îl fixează întocmai cum va trebui să se înfăptuiască. Viitorul este necunoscut, multiplu, nedeterminat. Visîndu-l, devine imuabil. Aceasta este forţa visului : modelează realitatea. Slăbiciunea lui constă în faptul că orice impostor are posibilitatea de a se prevala de o investitură preţioasă şi care izvorăşte din inima unui secret inaccesibil, cel al unei conştiinţe adormite. Ar trebui să se poată controla şi înregistra imaginile din vis. De fapt, de cînd contribuie la fundarea puterii politice, visul care este prin natura sa suspect, fugace, fabulos şi pe care nici o mărturie nu e susceptibilă de a-l corobora, tinde să devină intuiţie. Folosirea lui e reglementată, limitele competenţei sale — cu grijă trasate. Pretutindeni unde e constatată practica incubaţiei, ea este însoţită de un ritual precis. Încă de la intrarea sa în sanctuar, candidatul este dirijat, purificat, supravegheat de către un personal experimentat care-şi rezervă încă privilegiul de a autentifica imaginile trimise de zeu. Dealtfel, nu toate visele au valoare egală. O valoare eminentă este acordată celor care se repetă, celor care vizitează simultan mai mulţi oameni care dorm sau celor care lasă în urma lor o relicvă semnificativă şi care

apar astfel confirmate, atestate, omologate. Ele înscăunează alesul într-o funcţie socială, dau puterea de vindecare, de a pedepsi, de a hrăni, de a celebra un dans, o liturghie, de a actualiza un mit, de a recita genealogii sacre.[1] Ele fac parte dintr-un patrimoniu: aceleaşi vise, din generaţie în generaţie, revigorează şi perpetuează legătura cu invizibilul, din care o familie îşi trage titlurile şi eficacitatea unei supremaţii.

Din acest moment, visul devine un factor de legitimitate. Dar el nu mai păstrează nimic din suita de simulacre inconsistente, precipitate, imprevizibile, a căror pradă este un om care doarme. El îndeplineşte mai degrabă funcţia de talisman ereditar, cu o putere de toţi rîvnită, care nu este exclus să se poată cumpăra şi vinde, dacă nu chiar cîştiga sau pierde în urma unui pariu, unei supralicitări, unei bătălii.

III

Nevoia de a interpreta visele, de a descoperi sensul lor simbolic, tendinţa de a le considera ca tot atîtea enigme, s-a văzut, este cît se poate de constantă. Ea se adaptează stilului, ambiţiilor, maniilor fiecărei culturi. Reapare din epocă în epocă sub forme noi, totdeauna seducătoare, ca şi cum oamenilor le-ar fi extrem de neplăcut să recunoască faptul că n-au nici o semnificaţie nişte imagini care par că vor cu atîta tărie să se facă înţelese de ei. La fel, neliniştile paralele care pun

[1] L. Lévy-Bruhl, *Mithologie primitive*, pp. XXIII—XXV. Informatorul obişnuit al lui E. W. Gifford: „Yuma Dreams and Omens", *Journal of American Folklore*, XXXIX, 1926, explică eroarea unui compatriot care expune inexact un mit datorită faptului că nu l-a visat. Asupra responsabilităţilor politice sau sociale care îşi au sursa în vis, atît la australieni cît şi la tribul Yuma din California, vezi L. Lévy-Bruhl: *Expérience mistique*, pp. 111—113. La huicolii din Mexic, este desemnat un om anume care visează şi care va alege noi funcţionari. La Tupa-Inbà din Brazilia nu se porneşte război decît după vise favorabile etc.

în cauză raporturile dintre vis și veghe, care obligă la a le confrunta nivelul și densitatea ontologică, s-ar putea spune, nu sînt mai puțin perseverente. Nu e vorba astfel să descifrăm un mesaj secret, ci să distingem cu siguranță realul de imaginar, decisivul de insignifiant. E aproape inevitabil în aceste condiții ca visele, care stupefiază cu ușurință, să prevaleze asupra monotoniei cotidiene.

Imagini literale, fotografii de scene viitoare, visele vrăjesc, ca să zicem așa, realitatea și o constrîng să coincidă, odată clipa sosită, cu tabloul pe care ele îl descoperă omului care doarme și care este în mod inextricabil cauza și consecința, modelul și dublul realității.

Confuzia omului vine dintr-o concurență întotdeauna amenințătoare, uneori efectivă, dintre percepțiile din starea de veghe și imaginile din vis. Nu știe cărora să le acorde încredere. Imaginea tulburătoare nu este neapărat cea mai solidă și cea mai veridică. El nu ignoră că multe imagini, care trec ca fulgerul, nu durează mai mult și nu supraviețuiesc uimirii pe care o produc. Pe de altă parte, în acest domeniu, forța de șoc, iluminarea bruscă, inexplicabilă, cum n-ar dispune, cel puțin pentru un timp, de un fel de drept princiar care, dintr-o dată, eclipsează pretențiile timide ale unei realități triviale care, la urma urmei, nu se impun decît prin obișnuință ?

Din clipa în care datele visului și ale veghei sînt cîntărite în așa fel încît conștiința speriată nu mai știe pe care să le aleagă, din dilema insolubilă se nasc cîteva dificultăți. Literatura cea mai sofisticată prelungește în mod ciudat tulburările spiritului, după cît s-ar putea presupune, la începutul istoriei omenești, ezitînd între fantasmele uimitoare ale visurilor și constanța insipidă a decorului regăsit la fiecare trezire. Invențiile scriitorilor par să reactualizeze incertitudini ancestrale. Ele

le răspund, în orice caz, cu o precizie deosebită. Cum se întîmplă adesea, jocul succede angoasei, iar deliciile unei fantezii libere, chinului și obsesiei. Problemele rămîn aceleași, dar își schimbă registrul : *eadem in alio.* Voi încerca să enumăr principalele întrebări mereu aceleași.

Mai întîi, cine acționează în vis ? Personalitatea celui care doarme este uzurpată de un dublu al său pe care îl vede trăind fără controlul său, în deplină independență, dar într-un fel care nu poate să nu îl compromită într-o oarecare măsură. Uneori, acest actor i se substituie, este o continuare a sa, îi împărtășește grijile, maniile și poftele sale excesive, uneori îl derutează și îl stupefiază. Cîteodată cel care visează se simte în pielea sosiei nocturne : percepe cu ochii acesteia sau pipăie cu mîinile ei celelalte personaje ale visului. Alteori, dimpotrivă, nu face decît să-și privească reflectarea evoluînd printre ele. Urmărește tremurînd sau cu indiferență gesturi care se execută în afara lui, ca pe o scenă sau ca pe un ecran sau ca de partea cealaltă a unei oglinzi.

În al doilea rînd, este oare posibil să aduci cu tine din lumea viselor un obiect sau o cicatrice, un stigmat sau un gaj care ar putea garanta realitatea acestei lumi, un obiect cu o oarecare greutate, care poate fi atins și care, odată fantasmagoria spulberată, ar subzista pentru a atesta existența lumii în care ne-a introdus.

Cineva se trezește dintr-un vis sau mai curînd crede că se trezește, dar el continuă să viseze și se găsește sortit unei viitoare treziri, poate adevărate, poate la fel de iluzorie ca și prima, în așa fel încît cel care visează e purtat din vis în vis, din trezire în trezire, fără a fi vreodată asigurat că ar ajunge la adevărata trezire, cea care l-ar restitui lumii realității.

Universul vieții cotidiene se prezintă uneori ca o simplă dedublare a lumii viselor. Cel care a visat, ajungînd

în imperiul imaginilor veridice, prevestitoare, vede derulîndu-se evenimente pe care realitatea este curînd obligată să le reproducă sau să le imite. Lumea stării de veghe, după un răgaz mai mult sau mai puțin îndelungat, le ascultă, le urmează, li se conformează. Ea repetă fidel, într-un fel inexplicabil, inevitabil, implacabil scenele percepute în timpul viselor, ca și cum n-ar fi fost nimic altceva decît imagini amînate, apărînd fără grabă, dar în mod obligatoriu pe o suprafață reflectantă, în van rebelă. Uneori, trebuie să aștepți atît de mult ca visul să fie uitat ! Realitatea lui părea chiar să se îndepărteze definitiv și iată că, deodată, în momentul cel mai neașteptat, totul se asamblează, se ordonează și reînvie în cele mai mici detalii, dar de data aceasta *cu adevărat*, episodul mai înainte revelat de universul fantasmagoric.

Se măsoară net aici conversiunea pe care o evocam adineaori. Ceea ce fusese simțit ca fatalitate nu mai este prezentat decît ca o excepție monstruoasă care face să se clatine rațiunea. Legea inexorabilă de odinioară este simplă conjectură literară. Pentru primitiv, totul se petrece ca și cum (scena viitoare găsindu-se reflectată în oglinda visului) ea ar fi avut, într-un anumit sens, *deja* loc, astfel încît ea trebuia mai curînd sau mai tîrziu să se reproducă exact întocmai cum fusese percepută de cel adormit. Accentul era pus pe vis, pînă într-atît încît cel care visează a fost văzut grăbindu-se să-l realizeze, uneori cu prețul vieții sale. De acum înainte totul se întîmplă pe dos : visul revelator este neglijat sau disprețuit de către un erou sceptic care puțin cîte puțin percepe, stupefiat, că realitatea se apropie pe nesimțite și reconstituie pînă la urmă visul.

Alte teme au suferit o evoluție analogă, cum este nevoia renăscîndă că multe vise se verifică sau se pot controla în mod mutual. Cînd visul nu mai este sursă de putere politică, cînd el încetează să constituie o măr-

turie autorizată crezută în mod automat, nu mai este supărător faptul că doar o teamă respectuoasă împiedică inventarea unor vise profitabile, sau refuzul superficial al celor care invocă un rival. Pe de altă parte continuă să existe o nostalgie corespunzătoare într-o lume care nu mai acordă visului acest credit nemăsurat. Fiecare continuă să resimtă ca pe un fel de lipsă, rînd pe rînd iritantă şi dureroasă, faptul că nimic nu e mai personal decît un vis, nimic care să închidă mai mult o fiinţă într-o singurătate iremediabilă, nimic mai dificil de împărţit. În realitatea de toate zilele, totul este trăit în comun. Visul, dimpotrivă, este o aventură pe care cel care a dormit a trăit-o singur şi de care numai el singur poate să-şi amintească: lume etanşă, impermeabilă, care exclude cea mai mică verificare. De unde tentaţia de a ne imagina două sau mai multe persoane, sau chiar o mulţime visînd acelaşi vis, sau vise echivalente, sau vise complementare. Atunci visele se coroborează, se ajustează ca piesele jocului de *puzzle*, obţin astfel aceeaşi densitate, aceeaşi stabilitate ca şi percepţiile stării de veghe, pot fi verificate ca şi acestea şi, la fel ca şi acestea, chiar într-o mai mare măsură decît acestea, creează între fiinţe legături rare, secrete, strînse: irecuzabile.

Ultima perplexitate, cea mai abstractă şi totodată cea mai radicală, nu este mai puţin stăruitoare: de vreme ce, în orice moment al visului, cel care doarme nu ştie că visează, ba e convins chiar că e treaz, este clar că nu există nici o clipă în care cel care se crede treaz nu trebuie să lase să subziste în el bănuiala că poate visează. Această dificultate a beneficiat, după cum se ştie, de un lung şi complex destin filozofic. Pe Aristotel l-a tulburat, declarînd în mod ciudat, dar poate nu fără perspicacitate, că acela care se opreşte la ea raţionează *ca un vegetal*. Ciuang-tse i-a dat forma perfectă, imuabilă, cu dilema filozofului care tocmai a visat că era fluture, şi a fluturelui care visează acum că

e filozof. De atunci, de la un secol la altul, pînă la Proust și Borges, dezbaterea a cunoscut o surprinzătoare posteritate.[1]

Omul abia ieșise din epocile primitive, în care visul avea putere de lege și învingea în fața realității, cînd acest chestionar recurent furniza elementele unei problematici care, foarte curînd, a neliniștit unele spirite subtile. De fapt, încă de cînd se dezvoltă, teologiile înclină în general să confirme ideea că visul dă acces la lumea divină, în orice caz la o lume mai plină de sens, dacă nu mai adevărată, decît cea a stării de veghe. De unde succesul precoce atît al credinței în natura oraculară a viselor cît și al oniromanciei.

Într-un papirus din secolul al IV-lea î.e.n., faraonul Nectanabo asistă în vis la o scenă, în cursul căreia zeul Onuris se plînge lui Isis că templul său rămîne neterminat. Nectanabo ordonă o anchetă și află că inscripțiile sanctuarului nu sînt încă gravate. El cere să fie chemat sculptorul de hieroglife cel mai reputat și îi comandă să termine lucrarea în cel mai scurt timp.

Artemidor (I, 1) menționează vise pe care le numește „politice" și care sînt cele care apar în aceeași noapte la toți locuitorii unui oraș în legătură cu evenimente care privesc cetatea. Talmudul din Babilon (*Ta'anith*, 21, b) face aluzie la aceleași vise. În Mesopotamia, Asurbanipal povestește:

VISUL LUI ASURBANIPAL

Armata văzu rîul Iidid, un torent zgomotos, și se temu să-l treacă. Zeița Ishtar, care era

[1] Am avut ocazia să mă explic asupra acestui punct de vedere în lucrarea mea *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, 1956.

la Arbeles, trimise la miezul-nopții un vis armatei mele și îi zise: „Voi merge înaintea lui Asurbanipal, regele pe care eu l-am creat!". Armata crezu în acest vis și traversă rîul fără neplăceri.[1]

Visul este autentificat pentru că a fost visat simultan de un număr mare de oameni care dormeau. El poate fi autentificat la fel de bine dacă revelația pe care o aduce este recunoscută drept exactă, adică dacă realitatea confirmă mesajul visului, cum se întîmplă în exemplul următor, comunicat de către Plutarh și Tacit[2]:

VISUL LUI PTOLEMEU

Ptolemeu Soter văzu în vis colosul zeului Pluton care se găsea la Sinope, dar cum nu văzuse niciodată această statuie, n-o recunoscu: ea îi ordonă s-o transporte cît mai repede la Alexandria. Neștiind nici ce înfățișa și nici unde se găsea, regele vorbi despre viziunea aceasta prietenilor săi și se găsi un anume Sosibios, care umblase mult, și care zicea că a văzut la Sinope un colos asemănător celui pe care-l văzuse regele. Ptolemeu trimise pe Soteles și Dionysios, care după mult timp și multe greutăți, și nu fără ajutorul divin, l-au luat și l-au adus (la Alexandria). Sosit la destinație, colosul a fost examinat și savanții au fost de acord că era imaginea lui Pluton, după prezența pe statuie a Cerberului și a șarpelui; ei îl

[1] Citat în: A. Leo Oppenheim, *Le rêve et son interprétation dans le Proche Orient*, trad. franc., Paris, 1959, p. 99.

[2] Plutarh, despre *Is. și Osir.*, 28; Tacit, *Hist.* IV, 83—84; cf. Oppenheim, *op. cit.*, p. 99.

convinseră pe Ptolemeu că era statuia zeului Serapis și nu alta.

Antichitatea clasică cunoaște o dovadă mai convingătoare a veracității unui vis: gajul primit în vis și pe care cel care doarme îl găsește lîngă el la trezire. În Pindar, Belerofon visează că Pallas îi aduce o zăbală fermecată asemeni unei diademe de aur, cu ajutorul căreia el va putea să-l înfrîneze pe Pegas. El se trezește și de îndată simte *din plin* obiectul că nu e de pe lumea aceasta și că divinitatea l-a așezat lîngă el.[1] Tema este frecventă îndeosebi în vechea literatură nordică. Uneori, mai subtil, dovada lăsată de visul spulberat nu este materială ci, ca și el, volatilă, insesizabilă, ambiguă. Într-o scurtă relatare chineză, tînărului Lieu din P'eng-tcheng i se întîmplă să viseze că se duce într-un bordel unde se îmbată cu fetele de-acolo. Fiecare vis îl duce în același loc de desfrîu. El se întreabă totuși dacă e vorba de un vis, căci parfumul femeilor continuă să-i impregneze veșmintele la trezire.[2]

*

Alteori, visul precede realitatea. O anunță sau o prefigurează cu o exactitate supranaturală. Este insistent și minuțios, iar realitatea, mai tîrziu, docilă, servilă: repetare halucinantă a visului anterior. Pe această temă nouă aș da două exemple, unul vechi și altul modern, care au și unul, și celălalt particularitatea de a fi prezentate drept autentice. Totul le separă: secolele, distanța, diferența de tradiție și cultură. Totuși, fiecare dintre ele afirmă în același fel că viața, într-o anumită ocazie, nu face decît să reproducă viziunile din vise, înfățișîndu-le la un moment dat ca pe un reflex

[1] Pindar, *Olymp*, XIII, 65 și urm.
[2] *Mong Yeu-lu*, c. 6, în *T'ang Kan Wen Tse*, trad. Bruno Belpaire, Paris, 1957, p. 262.

diferit, sau neclar, al ei. Prima relatare este scoasă dintr-un memoriu chinezesc care adună întîmplări ciudate ce s-au petrecut sub dinastia Tang. Se află consemnat că un tînăr literat pe nume Lieu Tao-ţi se opri, în jurul anului 899, la mănăstirea Kuo-tsing pe muntele T-ien T'ai. El a visat o tînără fată într-o grădină, sub o fereastră, lîngă un chiparos aplecat, înconjurat de floarea-soarelui. El visă că ei celebrau împreună riturile căsătoriei şi el o regăsea des, mereu în vis. Timpul trecu. Într-o zi, într-o altă mănăstire, tînărul recunoscu grădina, fereastra, chiparosul şi plantele de floarea-soarelui. Era acolo un oaspete în trecere a cărui biată fiică, frumoasă şi necăsătorită, se îmbolnăvise de curînd. Era fata cu care scriitorul se căsătorise şi care era obişnuit s-o viziteze în vis.[1]

Un judecător de pace din Middletown, statul New-York, pe nume J. O. Austin, povesteşte la fel, în 25 iunie 1901, o aventură surprinzătoare pe care a trăit-o în tinereţe. Camille Flammarion acceptă această mărturie fără ezitare şi chiar cu respect. Mai mult, el o substituie scrupulos unei alte povestiri pe care a inserat-o în prima ediţie a lucrării sale şi al cărei autor, Alexandre Bérard, îl prevenise între timp că e pur românească.

VISUL JUDECĂTORULUI DE PACE DIN MIDDLETOWN

„Aveam vreo douăzeci de ani şi conduceam o şcoală publică. Foarte absorbit de îndatoririle mele, mă gîndeam la ele atît noaptea, în visele mele, cît şi ziua, în timpul orelor de lucru. Într-o noapte visai că eram

[1] *Mong Yeu-lu, loc. cit.*

în sala de clasă, şi că tocmai terminam exerciţiile introductive, cînd auzii bătăi în uşă. Deschisei uşa şi văzui un domn cu doi copii, o fetiţă de unsprezece ani şi un băiat de opt ani. Acest vizitator intră şi-mi spuse că în urma războiului de secesiune şi-a părăsit casa din New Orleans şi şi-a adus familia în districtul şcolii mele. Dorinţa lui era să-mi încredinţeze copiii pentru educarea şi instruirea lor. M-a întrebat astfel ce cărţi trebuiau, şi eu îi dădui o listă pe care el o luă. A doua zi, copiii erau primiţi ca elevi ai mei.

Visul s-a oprit acolo. Dar el m-a impresionat viu, iar imaginea acestui tată şi a celor doi copii era atît de puternic fotografiată în mintea mea, că i-aş fi recunoscut indiferent unde în populaţia Parisului sau a Londrei.

Mare mi-a fost mirarea cînd, a doua zi după vis, am auzit aceleaşi bătăi în uşă pe care le auzisem în vis, m-am dus să deschid şi am văzut în faţa mea acel vizitator şi cei doi copii. Urmează restul : între noi a avut loc conversaţia din vis.

Voi adăuga că acest om mi-era absolut străin. New Orleans este la 1350 de mile, adică la mai mult de 2000 de kilometri de aici, iar eu nu mă îndepărtasem niciodată mai mult de 100 de mile, să tot fie 160 de kilometri, de locuinţa mea." [1]

[1] Camille Flammarion : *L'inconnu et les Problèmes psychiques*, Paris, ediţia a 2-a, 1929, vol. II, pp. 520—521.

Se întîmplă ca un vis să fie visat, povestit şi interpretat în vis. O stelă (căci aceste viziuni mai trecătoare ca oricare altele le gravăm în piatră neperisabilă) vorbeşte despre un vis al regelui Nabonid (556—539 î.e.n.). Monarhul vede în vis o conjuncţie de aştri care-l nelinişteşte. Un bărbat se apropie de el şi-i spune: „Conjuncţia nu prezice nimic rău". Apoi, în acelaşi vis, precizează inscripţia, îi apare Nabucodonosor, însoţit de un servitor. Servitorul îi spune lui Nabucodonosor: „Vorbiţi-i lui Nabonid, pentru ca el să poată să-şi povestească visul." Nabonid face întocmai. Fără îndoială, predecesorul său regal a interpretat această viziune. Dar monumentul funerar este deteriorat în acest loc.

Cazul unui vis povestit şi interpretat în acelaşi vis este prevăzut în Talmud (*Barakhot*, 55 b). Este de asemenea menţionat şi în *Cartea de vise* din biblioteca lui Asurbanipal: *„Dacă visezi în timpul altui vis şi dacă* (în vis) *îl povesteşti...".*

India antică cunoaşte misterul viselor paralele care anunţă pentru două fiinţe ce nu se cunosc o viitoare comuniune de destin. În *Kathâsaritsagara* sau *Océan des Rivières des Contes*, un autor din secolul al XII-lea, Somadeva, povesteşte cum regele Vikrâmâditya vede în vis, într-un ţinut necunoscut, o fată de care se îndrăgosteşte. El visează că o îmbrăţişează, dar tocmai în acel moment este trezit de servitorul care-l veghea în timpul nopţii. În acelaşi timp, într-o ţară îndepărtată, prinţesa Malayavati, care avea oroare de bărbaţi, zăreşte în vis un om de vază ieşind dintr-o mănăstire. Se căsătoreşte şi gustă împreună cu el plăcerile dragostei în patul nupţial, dar iată că e trezită în acel moment de cameristă. După numeroase peripeţii, cei doi se întîlnesc, se recunosc şi se unesc în realitate aşa cum s-a petrecut în vis.

Visele complementare prezintă un grad mai ridicat de complexitate. Nu mai e vorba de o simetrie simplă, ci de un raport mai delicat, care face ca un al doilea vis să constituie cheia primului. Exemplul cel mai evident se găseşte poate în *O mie şi una de nopţi* (Noaptea 351, în versiunea lui Richard E. Burton).

CEI DOI CARE VISEAZĂ

Istoricul arab El Ixaqui relatează acest eveniment:

„Oameni demni de credinţă povestesc (dar numai Alah este atotştiutor şi milostiv şi nu doarme) că a trăit odată la Cairo un bărbat care avea bogăţii mari, dar era atît de mărinimos şi de generos încît le pierdu pe toate, în afară de casa tatălui său şi apoi fu nevoit să muncească pentru a-şi cîştiga existenţa. Lucră atît de mult pînă cînd într-o zi îl doborî somnul sub un smochin din grădina sa. Văzu în vis un bărbat ud pînă la piele care scoase din gură o monedă de aur şi-i spuse: «Averea ta este în Persia, la Ispahan. Du-te şi caut-o.» Dimineaţa, se trezi, plecă în această lungă călătorie şi înfruntă primejdiile deşerturilor, navelor, piraţilor, idolatrilor, fluviilor, animalelor feroce şi oamenilor. În sfîrşit, ajunse la Ispahan. Noaptea îl surprinse în incinta oraşului şi se aşează să doarmă în curtea unei moschei. În faţa moscheiei era o casă şi, prin cuvîntul Domnului Atotputernic, o bandă de hoţi traversă moscheia şi intră în casă. Lumea care dormea se trezi din cauza vacarmului provocat de hoţi şi ceru ajutor. Vecinii strigară şi ei, ofiţerul de serviciu alergă cu oamenii săi şi banditii fugiră prin terasă. Ofiţerul ordonă

cercetarea moscheii. Fu găsit omul din Cairo pe care-l tăbăciră atît de bine cu bastoanele că era gata-gata să moară. După două zile își reveni, în temniță. Fu adus în fața ofițerului care-l întrebă: «Cine ești? Și care ți-e patria?». Celălalt declară: «Sînt din ilustra cetate Cairo, iar numele meu este Mohamed al Magrebi.» Ofițerul îi spuse apoi: «Ce te-a adus în Persia?» Celălalt găsi de cuviință să spună adevărul: «Un bărbat mi-a poruncit în vis să vin la Ispahan, pentru că aici ar fi averea mea. Iată-mă ajuns, dar averea promisă trebuie să fie aceste lovituri pe care cu dărnicie ați poruncit să-mi fie date.»

Auzind aceste cuvinte, ofițerul rîse cu gura pînă la urechi și sfîrși prin a spune: «Om smintit și credul, am visat de trei ori o casă din Cairo, în spatele căreia se afla o grădină, în grădină un cadran solar, în spatele cadranului solar un smochin, după acest smochin un izvor, iar sub izvor o avere. N-am acordat nici cel mai mic credit acestei minciuni. Dar tu, născut din încrucișarea unui catîr cu un demon, ai rătăcit din oraș în oraș, crezînd în visul tău. Să nu te mai văd la Ispahan. Ia monedele astea și pleacă!»

Omul le luă și se întoarse în patria sa. Sub izvorul din grădina sa (care era cel din visul ofițerului) el dezgropă averea. Astfel Dumnezeu îl binecuvîntă, îl răsplăti și-l lăudă. Dumnezeu este Generosul, Tainicul."

O poveste populară hasidică oferă o viziune mai puțin elaborată a aceleiași povestiri:

„Într-o zi, un om vine să-l consulte pe rabin și să-l întrebe dacă trebuie să-și părăsească orașul natal, unde nimic nu-i reușea, și să-și încerce norocul în altă parte. Rabinul îi răspunde prin povestea următoare: „Un evreu din Cracovia visase de mai multe ori că în apropierea unei mori era îngropată o comoară. Într-o dimineață se sculă cu noaptea în cap, se duse la moară și începu să sape împrejurul ei; dar în zadar. Morarul îl întrebă de ce sapă, iar omul i-a explicat. Atunci morarul, complet uimit, îi povesti că și el visase în mai multe rînduri că în curtea unui om din Cracovia se află îngropată o comoară; și el dădu numele omului care era al celui care tocmai căuta comoara. Cracovianul se întoarse repede acasă, săpă în curte și găsi comoara." [1]

În aceste două povestiri un om descoperă o comoară datorită unui vis pe care l-a avut altul, însă pe care el știe să-l înțeleagă mai bine. Folclorul japonez are o variantă curioasă a acestei teme: eroul cumpără sau fură visul revelator. Într-una din povestirile acestei serii, un om vede un tăun zburînd din nara tovarășului său care a dormit alături de el, și intrînd din nou după un timp oarecare. Cel care dormise povestește visul: un tăun a venit să se așeze în grădina unui om foarte bogat din insula Sado, sub o camelie plină de flori albe. Tăunul i-a spus: „Sapă!" Acesta a săpat și a găsit un ulcior plin cu monede de aur. Imediat eroul roagă pe prietenul său să-i vîndă visul. Acesta acceptă. Cumpărătorul pleacă în insula Sado, intră în slujba omului bogat, dezgroapă comoara de sub camelia cu

[1] *Kotsker Maasyoth*, 105; cf. Levitte și Casaril, *art. cit.*, p. 27.

flori albe, cere să plece ; de atunci trăiește fericit în satul său. [1]

O altă povestire hasidică, care are mai multe variante în diferite folcloruri, arată cum mai multe episoade ale unei vieți pot să se petreacă în scurta durată a unui vis :

UN DESTIN ÎNTR-UN VIS

„A fost odată ca niciodată un om foarte ospitalier care spunea întotdeauna : «O, oaspetele meu venerat, nu sînt eu cel mai ospitalier dintre toți oamenii ospitalieri ?» Becht îi trimise pe Zeev Kitzes, unul din discipolii săi. Omul punîndu-i întrebarea obișnuită, Reb Zeev îi răspunse : «O să vedem.» Și omul adormi. Reb Zeev îi puse un deget pe frunte și omul visă. Visă că un mare senior se oprise la el și, după ce băuse vin, căzu imediat mort ; cel mai ospitalier dintre toți oamenii ospitalieri fugi și deveni sacagiu. Gălețile erau grele ; se poticni, căzu și își rupse un picior. Piciorul rupt îl durea atît de puternic încît se trezi. Povesti visul lui Reb Zeev care-i spuse : «Ți-a fost dat să-ți vezi soarta dacă continui să hrănești pe Satana cu orgoliul tău, care te îndeamnă să cerșești complimente pentru ospitalitatea ta.» Și omul făgădui să se întoarcă pe calea umilinței.“ [2]

Nimic mai remarcabil în această privință decît o povestire a Infantelui Don Juan Manuel (1284—1348), nepotul regelui Alfons Înțeleptul, povestire foarte pro-

[1] Povestea este tradusă în *Sources orientales*, II, pp. 311—312.
[2] *Maasioth ha Gedolim Hadach*, 44 ; Levitte și Casaril, *ibid.* p. 27.

babil inspirată dintr-un original arab. Aici, un destin eventual, care cuprinde o întreagă carieră, este adunat în cîteva minute halucinate.[1]

VRĂJITORUL AMÎNAT

„Trăia odată la Santiago un decan care dorea să învețe arta magiei. Auzi că nimeni n-o știa mai bine decît don Illan din Toledo. Plecă deci la Toledo.

Chiar în ziua sosirii, se îndreptă spre casa lui don Illan pe care-l găsi citind într-o încăpere singuratică. Acesta îl primi cu blîndețe și-i ceru să aștepte prînzul pentru a-i dezvălui motivul vizitei sale. Îi arătă o cameră foarte răcoroasă și-i spuse că se bucură nespus de vizita sa. După prînz, decanul îi mărturisi păsul, rugîndu-l să-l învețe știința magică. Don Illan îi spuse că bănuise că oaspetele său era decan, om cu bună poziție și de mare viitor, dar că îi era teamă să nu fie uitat de el mai tîrziu. Decanul promise și jură că nu va uita niciodată favoarea primită de la don Illan și că-i va rămîne totdeauna îndatorat. Odată afacerea încheiată, don Illan îi explică faptul că artele magice nu pot fi învățate decît într-un loc discret și, luîndu-l de mînă, îl conduse într-o cameră alăturată, în care, pe podea, era așezat un enorm inel de fier. Spuse mai întîi slujnicei să pregătească potîrnichi pentru cină, dar să nu le pună la fript înainte de a-i spune el. Apoi amîndoi ridicară ine-

[1] Urmez versiunea lui Jorge-Luis Borges din *l'Histoire universelle de l'infamie* (trad. franc., Paris, 1958, pp. 85—87): ea îmbunătățește textul tradițional, fără a se îndepărta prea mult de el.

lul şi coborîră o scară din piatră îngrijit lucrată, pînă cînd decanului i se păru că atîta au coborît încît albia fluviului Tage trebuia să fie deasupra lor. La capătul scării era o celulă, o bibliotecă şi un fel de cabinet plin cu instrumente de magie. Priveau cărţile, cînd doi bărbaţi intrară aducînd o scrisoare pentru decan. Era de la episcop, unchiul său, care-l înştiinţa că este foarte bolnav şi că decanul trebuia să se grăbească dacă voia să-l găsească în viaţă. Aceste ştiri îl încurcară mult pe decan, pe de o parte din cauza bolii unchiului său, iar pe de alta, pentru că trebuia să-şi întrerupă studiile. Optă pentru a trimite unchiului său o scrisoare de scuze. După trei zile, sosiră alţi bărbaţi în doliu cu alte scrisori pentru decan, prin care era anunţat că episcopul murise, că lumea se pregătea să aleagă un succesor şi că speră prin mila Domnului, că el ar fi acela. Se spunea, de asemenea, să nu-şi facă griji să vină, căci părea mult mai avantajos să-l aleagă în absenţă.

După zece zile, se prezentară doi scutieri înzorzonaţi, care se aruncară la picioarele sale, îi sărutară mîinile şi-i spuseră episcop. Cînd don Illan văzu aceasta, se adresă foarte vesel noului prelat, spunîndu-i că-i mulţumeşte lui Dumnezeu pentru a fi auzit veşti atît de bune. Apoi îi ceru decanatul vacant pentru unul din fiii săi. Episcopul îl înştiinţă că îl rezervase deja propriului său frate, dar că era hotărît să-i facă o favoare şi că vor pleca împreună la Santiago.

Cei trei plecară la Santiago unde fură primiţi cu multe onoruri. După şase luni, epis-

copul primi cîţiva trimişi ai Papei, care-i oferea titlul de arhiepiscop de Toulouse, lăsîndu-i grija să-şi numească succesorul. Cînd don Illan auzi, îi aminti vechea sa promisiune şi-i ceru titlul pentru fiul său. Arhiepiscopul îl anunţă că rezervase deja scaunul episcopal unchiului său, fratele tatălui său, dar că era hotărît să-i facă o favoare şi că vor pleca împreună la Toulouse. Don Illan nu putea decît să consimtă.

Plecară toţi trei la Toulouse, unde fură primiţi cu multe onoruri şi slujbe. Trecură doi ani şi arhiepiscopul primi cîţiva emisari ai Papei care-i ofereau pălăria de cardinal, lăsîndu-i în grijă alegerea succesorului. Auzind aceasta, don Illan îi reaminti vechea promisiune şi-i ceru titlul pentru fiul său. Cardinalul îi spuse că a rezervat titlul de arhiepiscop pentru unchiul său, fratele mamei, dar că era hotărît să-i facă o favoare şi că vor pleca împreună la Roma. Don Illan n-avu încotro şi consimţi.

Plecară toţi trei la Roma unde fură primiţi cu mari onoruri, cu slujbe şi procesiuni. Papa muri peste patru ani iar cardinalul nostru fu ales în unanimitate succesor. Aflînd aceasta, don Illan sărută picioarele sfinţiei-sale, îi reaminti promisiunea făcută şi-i ceru scaunul de cardinal pentru fiul său. Papa îl ameninţă atunci cu închisoarea, spunîndu-i că ştie că nu-i decît un vrăjitor şi că a dat lecţii de magie la Toledo. Nefericitul don Illan răspunse că o să se reîntoarcă în Spania şi-i ceru ceva de mîncare pentru drum. Papa refuză. Atunci don Illan îi spuse cu o voce care nu tremura deloc : «Va trebui

să mănînc singur potîrnichile pe care le-am comandat pentru seara asta.»

Bucătăreasa apăru și don Illan îi ordonă să le frigă. La aceste cuvinte, papa se pomeni în celula subterană din Toledo, redevenit decan de Santiago și atît de rușinat din cauza ingratitudinii sale că nu mai înceta să-și ceară scuze. Don Illan spuse că încercarea era suficientă, nu-i dădu partea de potîrnichi care i se cuvenea și-l însoți pînă în stradă unde îi ură drum bun și foarte curtenitor se despărți de decan.[1]"

Se întîmplă ca într-un vis să visezi că te trezești dintr-un vis, cînd de fapt același vis continuă să se desfășoare. Celui care doarme, peripeția îi dă certitudinea mult mai înșelătoare de a se fi trezit. Încearcă de obicei o stare în care reflecția se amestecă cu iluzia într-un fel, de aici înainte, inextricabil. Un exemplu istoric de acest gen este furnizat de *Memoriile* șahului Thamasp I (1514—1576) care visă, la 19 Çafar 961 de la Hegira, adică la 23 ianuarie 1554 e.n., că vede un verset din *Coran* scris pe cer. Era versetul II, 131 : „Alah îți va fi de ajuns împotriva lor : El aude și știe." Visă apoi că se trezește. Se găsea în tabăra de vară de la Khoy, temîndu-se de sosirea unui uragan și luînd hotărîrile necesare pentru a-și evacua familia în caz că vîntul ar lua corturile pe sus. Dar vîntul își schimbă brusc direcția, lăsînd să se zărească în praful ridicat mai multe antilope și cîțiva berbeci. Văzu apoi, în vis, pe sora sa împrăștiind peste tot perne pe care se așezau femei trupește, fără podoabe, georgiene de o frumusețe desăvîrșită, printre care se afla și sora vizirului, pe care n-o recunoscu, căci fața ei era schimbată. Atunci se trezi (sau visă că se trezește) o clipă, psalmodiind versetul din

[1] *Libro de los Enxiemplos*, ex. XI.

Coran pe care-l văzuse scris pe cer. Apoi adormi din nou (sau visă că readoarme), recăzînd în același vis și psalmodiind același verset. Înțelese numaidecît că versetul însemna „înfrîngerea dușmanilor". [1]

India, ținut preferat al ascezei și al concentrărilor mentale, dă visului puteri noi. Solitarul antrenat în meditație dă o existență materială imaginilor viselor sale, dacă ajunge să le *susțină* cu o intensitate suficientă. Visul este atunci lucid, voluntar și creator ; el constituie un efort încăpățînat, care reușește, cu condiția să fie urmărit destul timp și cu destulă vigoare. Poetul Tulsidas compusese epopeea lui Hanuman și a armatei sale de maimuțe. Trecură ani. Un despot îl închise pe Tulsidas într-un turn de piatră. Poetul începu să viseze, să mediteze, iar să viseze, să folosească toate resursele unui spirit încordat și antrenat să facă vid în sine. Atunci, din vis, ieși Hanuman și armata sa de maimuțe, care invadară regiunea, atacară turnul și-l salvară pe poet.

Toate sau aproape toate aceste teme se găsesc în inepuizabila literatură chineză, care pare să fi explorat sistematic problemele puse de vis. Alegînd cu bună știință povestirile care ilustrează aceste teme, ar fi fără îndoială posibil să schițăm un fel de cazuistică a visului. Unele dintre ele tratează dificultăți obișnuite, altele rafinează și inventează complicații inedite, de o logică extravagantă și tiranică, cum ar fi istoria omului care pătrunde în vis într-o frescă reală ; cum ar fi povestirea în care eroul trezit asistă la o scenă pe care un altul tocmai o visează și pe care el o întrerupe printr-o acțiune brutală, acțiune care intră în visul celui care doarme și-i pune capăt : cum ar fi încurcătura juridică ce face să se nască descoperirea unei piei de căprioară pe care un țăran crede că a ucis-o în vis :

[1] *Taskarat*, ed. Kaviani, p. 65, H. Massé, *Antologie persane*, Paris, 1950, pp. 349—350.

cum ar fi, în sfîrșit, visul ciclic al lui Pao Yu, povestit în *Visul din Pavilionul Roșu* de Ts'ao Sieue-K'in (1720 ?—1763).

VISUL (NESFÎRȘIT) CICLIC AL LUI PAO YU

„Pao Yu visă că se găsea într-o grădină identică cu a sa. «Ar fi posibil, își spuse el, să existe o grădină la fel cu a mea ?» Cîteva slujnice se apropiară de el. Pao Yu rămase stupefiat : «Cineva are slujnice care seamănă atît de mult cu Hsi-Yen, Pin Erh și cu toate celelalte din casa mea ?» Una dintre slujnice strigă : «Iată-l pe Pao Yu. Cum a venit pînă aici ?» Pao Yu se gîndi că fusese recunoscut. Făcu cîțiva pași înainte și spuse servitoarelor : «Mă plimbam. Ajunsei aici din întîmplare. Să ne plimbăm puțin.» Servitoarele începură să rîdă : «Ce orbire ! Te-am confundat cu Pao Yu, stăpînul nostru, însă tu nu ești atît de seducător ca el.» Erau servitoarele unui alt Pao Yu. «Scumpele mele surori, le spuse el, eu sînt Pao Yu. Cine e stăpînul vostru ?» — «Pao Yu, răspunseră ele. Părinții lui i-au dat acest nume compus din două caractere : Pao (prețios) și Yu (jad), pentru ca viața să-i fie lungă și fericită. Cine ești ca să-ți permiți să uzurpi acest nume ?» Și se îndepărtară rîzînd.

Pao Yu era uluit. «N-am fost niciodată atît de prost. De ce m-ar detesta aceste fete ? Există într-adevăr un alt Pao Yu ? Trebuie să aflu.» Ros de gînduri, se regăsi într-o curte care i se păru ciudat de fami-

liară. Urcă pe scară și intră în cameră. Văzu un tînăr tolănit. În jurul lui, cîteva fete rîdeau și trebăluiau. Tînărul suspina. Una dintre servitoare spuse: «Ce visezi, Pao Yu? Ești nefericit?» — «Am avut un vis dintre cele mai bizare. Am visat că eram într-o grădină și că nici una dintre voi nu mă recunoștea. M-ați lăsat singur. V-am urmat pînă acasă și am descoperit acolo un alt Pao Yu care dormea în patul meu.»

Auzind acest dialog, Pao Yu nu s-a putut abține și exclamă: «Eram în căutarea unui Pao Yu, și tu ești acela.» Tînărul se ridică, îl luă în brațe și strigă: «Nu era un vis, tu ești Pao Yu.» Din grădină o voce strigă: «Pao Yu.» Cei doi Pao Yu tresăriră. Pao Yu cel din vis dispăru și celălalt spuse: «Revino repede, Pao Yu». Pao Yu se trezi. Servitoarea sa Hsi-Yen îl întrebă: «Ce-ai visat, Pao Yu, ești cumva nefericit?» — «Am avut unul dintre cele mai ciudate vise. Am visat că eram într-o grădină și că nici una dintre voi nu mă recunoștea...»

HONG LEU MONG, Cap. 56

Am alcătuit un prim repertoriu de astfel de fabule chinezești.[1] Ei se joacă în mod autentic cu puterile visului și contrastează astfel cu felul în care acesta, în majoritatea cazurilor, a fost utilizat de scriitorii occidentali. Printre aceștia, unii au recurs la el ca la un procedeu comod de expunere: așa face Platon cu visul lui Er pamfilianul sau Cicero cu visul lui Scipio. Acestea sînt ipoteze metafizice deghizate. Alții au trimis visuri moralizatoare marilor păcătoși pentru a-i

[1] În antologia mea, *Puissances du rêve*, Paris, 1962, pp. 31—89.

face să se căiască de greşelile lor sau pentru a-i preveni de pedepsele din lumea cealaltă. (Trebuie să mărturisesc că nici budismul nu ignoră această întrebuinţare a visului.) Romantismul a avut tendinţa să transforme visul într-un procedeu literar, prin care lirismul găseşte o facilă înflorire : Jean-Paul, care-şi împestriţează romanele cu vise retorice, oferă poate exemplul cel mai evident în acest sens. Alţii, mai tîrziu, dimpotrivă, se vor mulţumi să-şi noteze visele, prezentate ca material poetic în stare brută, sortit să seducă pe cititorii deşteptaţi după ce au subjugat un autor adormit.

Foarte adesea visul rămîne o feerie pe care trezirea o spulberă şi căreia îi este uneori atribuită o supărătoare valoare alegorică. Nimic comun cu angrenajele intelectuale ale orientalilor. „Nu era decît un vis", îşi spune cel care a dormit, trezindu-se, uneori decepţionat, alteori alinat, după cum imaginile îl satisfăceau sau îl chinuiau. Întotdeauna nu este vorba decît de o iluzie, plăcută sau neliniştitoare, pe care e de ajuns să deschizi pleoapele pentru a o trimite în neant. Descartes s-a întrebat ce s-ar întîmpla cu un om care visează vise coerente şi continue şi care, transportat în timpul somnului în locuri diferite şi disparate, s-ar trezi de fiecare dată într-un decor nou, fără legătură nici cu precedentul, nici cu următorul. Visul ar putea atunci să cîştige permanenţa realităţii, iar aceasta, neverosimilitatea, instabilitatea, caracterul evanescent şi caleidoscopic al viselor.

Tradiţia spune că prima căpetenie a ismailiţilor, Hassan Sabbah, pusese deja în practică conjectura teoretică a filozofului, cu multe secole înainte, în grădinile lui Alamut pentru a-i fanatiza pe Asasini. Hassan convoca pe cei mai tineri şi mai înflăcăraţi discipoli ai săi în inaccesibila sa locuinţă, fortăreaţă solidă şi aridă, cuib de vultur de stîncă în inima deşertului. Părea cu ne-

putință să se poată dezvolta aici cea mai mică vegetație. Dar exista un izvor tainic, care transforma o văgăună ascunsă într-o livadă minunată. Flori și fructe existau din plin. Hassan își droga invitații. Apoi, cînd aceștia erau sub influența drogului, ordona să fie duși în parcul extraordinar. Acolo se trezeau în decorul derutant, în care creaturi încîntătoare, parfumate și acoperite cu voaluri transparente, invitau pe tineri să culeagă ei înșiși florile și fructele. Aceste creaturi le dădeau băuturi răcoritoare și-i pofteau la plăcerile dragostei. Satisfăcuți și potoliți, erau conduși în celulele lor sufocante și îmbîcsite. Odată treziți, prin ferestruicile din zidul gros, întrevedeau nisipurile și pietrele nesfîrșite ale unei regiuni neospitaliere. Li se spunea că au visat și că visele le-au dat o prevestire a Paradisului, unde ar fi primiți dacă ar muri îndeplinind poruncile Profetului. De mai multe ori (de cîte ori era necesar), erau duși între două somnuri în nebănuita grădină fermecătoare. De fiecare dată cînd își reveneau erau și mai convinși că au visat.

Marco Polo și un manuscris din secolul al XIV-lea păstrat la Biblioteca din Viena[1], atestă înspăimîntătorul subterfugiu. Șiretlicul se opune direct opiniilor curente în privința visului, care fac să considerăm ca normal să iei un vis drept realitate, dar niciodată în mod durabil realitatea drept vis. Și aceasta pînă într-acolo încît tradiția s-a găsit repede alterată și că s-au pus pe seama haşişului pretinsele halucinații în care Bătrînul, mai realist, n-a crezut că trebuie să se încreadă pe deplin și a considerat mai sigur să confirme prin flori autentice, prin fructe și prin fete cu nimic mai puțin materiale.

---

[1] Marco Polo, cap. XLI—XLII. Manuscrisul 107 de la Viena este citat, după Hammer, de către Jacques Bolle, *Les séductions du communisme de la Bible à nos jours*, 1957, pp. 186—187. O altă versiune în Betty Bouthoul, *Le Vieux de la Montagne*, Paris, 1958, pp. 195—200.

Există o versiune creștină a acestei fantasmagorii orientale: *Viața este un vis* de Don Pedro Calderón de la Barca (1600—1681). Ne amintim cu toții intriga: încă din copilărie, Sigismund este închis de tatăl său, regele Poloniei, într-un turn izolat. Acesta poruncește să i se dea un drog care-l adoarme. Este transportat după aceea în palatul regal, unde se trezește foarte luxos îmbrăcat și, din ordinul tatălui său, care vrea să-l încerce, este tratat ca suveran de către toți curtenii. Sigismund se întreabă mai întîi dacă nu visează cumva, apoi, asigurat, se arată brutal și furios, crud și tiranic. Încercarea este concludentă. Apoi, datorită aceluiași narcotic, tînărul se regăsește, în aceeași zi, în carcera sa, îmbrăcat cu zdrențele obișnuite. Paznicului său nu-i era greu să-l convingă că n-a făcut altceva decît să visese minunatul episod. O revoltă populară îl eliberează și-i dă a doua oară atotputernicia. Dar el crede că, pentru a doua oară, percepe un vis și că strălucitoarea aparență o să se risipească trimițîndu-l în celula sa. Nu e nimic din toate astea, dar el știe de acum înainte că întreaga viață este un vis și că visele, la rîndul lor, sînt tot vise. Lecția este mai curînd metafizică decît religioasă. Nu știu dacă stratagema persană descrisă de un călător venețian a inspirat mai mult sau mai puțin artificiul polonez pus în scenă de un dramaturg spaniol. Dacă n-ar exista nici o influență, coincidența ar fi cu atît mai remarcabilă.

IV

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, studiile asupra viselor se înmulțesc. Poate nu e întîmplător că printre cele mai remarcabile dintre ele figurează acelea ale unor savanți, aproape exact contemporani, ambii profesori la Collège de France. Primul, istoric și arheolog, Alfred Maury (1817—1892), publică în 1861 o lucrare intitulată *Somnul și visele*. Al

doilea, sinolog de mare renume, marchizul Hervey de Saint-Denis (1823—1892) publică în 1867 o operă mai ambiţioasă şi mai semnificativă, al cărei titlu, *Visele şi mijloacele de a le dirija,* explică suficient intenţia esenţială. Sub dubla influenţă a antichităţii clasice şi a Chinei (este cel puţin permis să presupunem), se începe astfel studierea sistematică a visului. I se măsoară puterile, i se susţin sau i se laudă prestigiile, i se bănuiesc capcanele.

Visul nu mai apare în literatură doar ca apolog edificator, artificiu retoric sau fantezie dezrobită principial de legile logicii şi realităţii. Devine un element motor al intrigii, pe care o complică sau o rezolvă. El metamorfozează psihologia eroului, îi tulbură gîndirea, îi modifică conduita. Alteori este dat drept semn sau prevestire a unui destin de excepţie : aduce revelaţia neexplicabilei fatalităţi. Pentru Charles Nodier, *Smarra* rămîne un exerciţiu erudit, după mine execrabil, de o ridiculă emfază şi al cărui academism, fiind vorba să dea impresia unui coşmar, reprezintă un contrasens aproape grotesc. *Aurelia,* mărturisire a angoaselor şi a obsesiilor care tulbură mintea lui Gérard de Nerval, depăşeşte jocul literar, apare mai curînd un document bulversant decît o construcţie calculată, deşi arta cea mai conştientă e departe de a fi absentă. De fapt, în acest domeniu, şi tocmai aici sînt redutabilele transferuri ale visului, ambuscadele şi capcanele sale, demenţa ştie să împrumute rigoarea unei arhitecturi savante, aşa cum măiestria ştie să-şi ascundă speculaţiile sub masca docilă a unui delir subit. În orice caz, aceste povestiri de valoare inegală au conferit totuşi visului o importanţă nouă şi, ca să zicem aşa, titluri de noblеţe literară. Aceste povestiri i-au deschis o excepţională carieră.

În fond, vechea problematică a visului iese din nou la iveală, dar nu sub aspectul schematic care dădea aporiilor sale o înfăţişare de axiomă sau de paradox

matematic. Aceasta încurajează de acum înainte o psihologie căreia-i place să descrie spiritul uman pîndind prevestirile, sensibil la coincidenţe şi la insistenţa echivocă a hazardului, vulnerabil la asalturile invizibilului, destinatar atent al mesajelor şi avertismentelor de dincolo, ale căror vehicule privilegiate sînt socotite visele.

E uşor de recunoscut gradul în care povestirile noi brodează uneori pe o temă milenară. Ele ilustrează griji perpetue. Zăbala pe care Belerofon o găseşte aproape de el atunci cînd se trezeşte este un gaj de aceeaşi natură cu poemul regăsit în mîneca hainei de eroul unei poveşti chineze din perioada T'ang, cu opalul blestemat dintr-un episod de Leslie Charteris sau cu cheia mormîntului din povestirea lui Villiers de l'Isle-Adam, intitulată *Vera*.

Tragicul brusc din *Cămaşa albastră* de Louis Golding, obsedantele avertismente imaginate de Ksaver Sandor Gjalski în *Visul doctorului Misic* şi de W. Somerset Maugham în *Lordul Mountdrago*, duc mai departe şi romanţează străvechea convingere — poate intermitenta experienţă — pe care iluzia acelui „déjà-vu" o explică în majoritatea cazurilor — că visele au puterea să te facă să trăieşti prin anticipaţie şi cu o înspăimîntătoare vivacitate evenimente viitoare. Astfel de nuvele înlocuiesc ca să zicem aşa aventurile de odinioară ale tînărului literat Lieu la mănăstirea Kuo Tsing şi, în secolul trecut, acelea ale lui J. O. Austin, judecător la Middletown. Aceste două relatări, care nu sînt decît documente, sînt totuşi sărace. Dar resortul a fost obţinut. Pentru a scoate de aici efectele dramatice, nu lipseau decît arta şi invenţia unui scriitor.

În *Cetatea viselor* de Rudyard Kipling, visele simetrice pe care o tînără englezoaică şi un militar din armata din India le au independent unul de celălalt, înainte de a se întîlni, de a se cunoaşte şi de a se căsători, furnizează o versiune modernă despre visele para-

lele ale regelui Vikrămăditya și ale prințesei Malayavatî.

Tulsidas zămislind o armată de maimuțe care să-l elibereze, prefigurează pe ascetul lui Jorge Luis Borges care, în *Ruinele circulare* creează prin simpla putere a visului un personaj după chipul și asemănarea celor vii, fără ca apa sau focul să-i poată face vreun rău. Absorbit în concentrarea sa și dîndu-și brusc seama că un incendiu i-a cuprins locul de refugiu și că se găsește în mijlocul flăcărilor care nu-l ard, ascetul înțelege că el însuși este o creatură fictivă, pe care un altul o visează. O variantă patetică a aceleiași teme inspiră pe Giovanni Papini în nuvela *Ultima vizită a gentilomului bolnav*, în care eroul își definește în acești termeni condiția sa precară : „Exist pentru că este un om care mă visează ; un om care doarme și visează, și mă vede acționînd și trăind și mișcîndu-mă — și care visează în clipa aceasta că vă vorbesc, exact ceea ce fac. Cînd el a început să mă viseze, am început și eu să exist ; cînd el se va trezi, eu voi înceta să mai fiu. Sînt un joc al imaginației sale, o creație a spiritului său, un oaspete al lungilor sale fantezii nocturne. Visul acestui *om* are atîta consistență și atîta durată încît am devenit vizibil chiar și acelora care sînt treji."

Pînă și imposibilitatea în care se zbate Ciuang-tseu de a hotărî dacă este un filozof care a visat că este un fluture sau un fluture visînd că este un filozof, cunoaște o replică occidentală în nuvela lui Théophile Gautier, *Moarta îndrăgostită*. Sfîrșitul acestei nuvele decepționează, căzînd într-o banală poveste cu vampiri, dar părea promițătoare atunci cînd, la începutul povestirii, Romuald declară : „Ba mă credeam un preot care visa în fiecare seară că este gentilom, ba un gentilom care visa că este preot. Nu mai puteam distinge visul de trezie, și nu știam unde începea realitatea și unde se termina iluzia".

Dar, în această ambiguitate, e vorba întotdeauna de un om, de un om trăind alternativ în două decoruri diferite şi, rînd pe rînd, pios şi desfrînat. Dar contrastul între insectă şi om este restabilit cu o îndrăzneală deosebită într-o povestire de anticipaţie a lui Henry Kuttner şi Catherine L. Moore în care, în clinici de pe două planete îndepărtate, un om şi o insectă visează vieţi şi trăiesc vise inextricabile şi complementare. Între cele două povestiri opoziţia este frapantă şi arată admirabil cum datele aceleiaşi probleme pot să se ramifice şi să impună soluţii divergente. La Gautier, un erou pradă confuziei, care trăieşte cu schimbul două existenţe, nu mai ştie care dintre ele e vis şi care realitate. În povestirea lui H. Kuttner şi C. Moore, în timpul visului, o insectă duce o existenţă umană, iar un om o existenţă de insectă, în care îşi descoperă ochii cu faţete, şase picioare şi un abdomen inelat. Nu este vorba de o conştiinţă unică, care nu poate distinge iluzia de percepţie ; ci de două fiinţe aparţinînd unor regnuri diferite, iar fiecare dintre ele trăind în somn viaţa diurnă a celeilalte, datorită substituţiilor cotidiene reîncepute mereu.

V

Lista unor astfel de bifurcaţii, unor astfel de permanenţe nu este închisă. Dar îmi imaginez că aceste cîteva exemple sînt de ajuns pentru a lăsa să se întrevadă puterile de care dispun visele pentru a seduce spiritul sau pentru a-l rătăci. Poate că ar fi bine să adaug cîteva cuvinte, pentru a încheia, asupra originii probabile a puterilor atît de obstinat atribuite unui fenomen care nu e de fapt decît o suită dezordonată de imagini vacante ?

Misterul visului se naşte din faptul că această fantasmagorie, asupra căreia cel care doarme nu are nici

o influență, este totuși în întregime ieșită din imaginația sa. Cum ea se desfășoară fără consimțămîntul său, lui îi este greu să se creadă responsabil. Pe de altă parte, el nu poate să nu rămînă convins că-i este adresată. El postulează un sens acestui mesaj rareori explicit și care de-altfel n-ar fi atît de tulburător dacă n-ar fi atît de enigmatic. Celui care doarme îi place să creadă că visul nu vine de la el, ci de la o putere exterioară, superioară, inaccesibilă, fastă sau nefastă, n-are nici o importanță. În același timp nu se îndoiește că el este destinatarul privilegiat al unei solemne și oculte investituri. Resimte visul ca pe un dicteu misterios. Cel care dictează, poate fără a ști nici că dictează, nici ce dictează, cel care, scrib fără inițiativă și fără control, transcrie în mod docil cuvintele despotice pe care le percepe, cel care citește mirîndu-se un text pe care nu-l cunoaște dar de care parcă și-ar aminti, sînt unul și același : cel care visează. În timpul visului, executant sau martor, el este actor sau spectator prin delegație. O efigie fraternă îl înlocuiește, mandatară fără instrucțiuni, de care va fi totuși răspunzător, cam în felul în care un romancier rămîne responsabil de personajele pe care le-a pus în circulație și ale căror spuse și gesturi n-ar fi cinstit să-i fie imputate.

Prestigiile viselor țin astfel, pe de o parte, de fenomenele de obsesie, de posesiune, de substituire de personalitate, de care rămîn apropiate, în așteptarea unui semn de dincolo, în speranța unei irecuzabile revelații. Pe de alta, ele se apropie de creația literară, chiar dacă aceasta pretinde în primul rînd virtuțile de vigilență și de atenție, care sînt direct incompatibile cu abandonurile și cu pasivitatea visului.

Visul rămîne un teren comun celui care dormind l-a visat și celui treaz care-și amintește de el ; romanul se achită de o mediere analogă între scriitorul care l-a compus și cititorul pe care lectura sa l-a introdus, pen-

tru puține clipe și pentru o durată supranumerară, într-o lume fictivă, fără îndoială amăgitoare și inconsistentă, dar care trebuie să izbutească să obsedeze pe cel care se bucură că literatura creează lumi imaginare mai stabile decît cele din vis.

Merg mai departe. Fără aparențe, fără imagini, fără vis, e oare de conceput că poate să iasă sau să subziste un individ, adică o ființă care este cineva sau ceva fără a fi Tot !?

Deducția este atît de imperioasă încît, independent de epocă și de sorginte, teologii cei mai radicali, cei care îndrăznesc să se aventureze la limita vertiginoasei pante metafizice, cei care sînt aproape matematicieni, perfect exacți și reci, sînt de acord, ca să zicem așa, în a prezuma că raporturile dintre Dumnezeu și lume nu s-ar putea asemăna decît acelora pe care un Spirit foarte puternic, dar neavînd nevoie de putere și dealtfel disprețuitor de a vrea, distrat, nebunatic sau generos — supraabundent — le-ar menține fără s-o știe (prin efectul unui surplus de perfecțiune) cu indescifrabilul Univers pe care-l lasă să emane din el ca feerie superfluă, indiferentă.

INCERTITUDINEA CARE VINE DIN VISE

(O tentativă de rătăcire)

I

Cînd am început să mă interesez de vise, am făcut-o în maniera cea mai obişnuită a vremii şi care este de asemenea, cred, cea mai veche şi mai răspîndită din lume : cea a cheilor visurilor. Vreau să spun că încercam, cum se face dintotdeauna, să ghicesc ce semnifică imaginile enigmatice şi în acelaşi timp intime : derutante şi care vin din adîncul eului, ţîşnite din abisuri personale, în care conştiinţa clară nu ştie să pătrundă şi cărora nu poate totuşi să le tăgăduiască mărturia. Cum psihologia zilei mă aţîţa, încercam să interpretez aceste peripeţii ciudate şi să le smulg tainele care mă priveau, pe care conştiinţa mea, mi se spunea, era silită să le disimuleze faţă de ea însăşi, pe care se temea să le afle şi pe care tablourile din vis le traduceau pe ascuns cu ajutorul unor simboluri aparent inocente. Nu a trecut mult pînă ce am renunţat la această iluzie. Trebuie astfel să presupun că eu beneficiez de o conştiinţă anormal de îndrăzneaţă ? Ea nu-şi refuză mare lucru : nici visele mele, dacă se iveşte ocazia. Am încetat repede să le socotesc simbolice, cînd am constatat că ele îmi reprezintă fără văl şi fără înconjur ceea ce simbolurile, după părerea experţilor, foloseau la a ascunde. Mă vedeam, fără cea mai mică nelinişte, comiţînd felurite infamii catalogate de ei şi, mai precis, cele pe care în mine vreo instanţă severă ar fi trebuit, după ei, să le deghizeze cu cea mai mare grijă. Aceste erori destinate, pare-se, să sălăşluiască cu orice preţ în tenebrele inconştientului, nu rămîneau într-al meu

şi eu, dealtfel, nu-mi făceam griji. Ele nu mă impresionau, căci păstram, orice s-ar zice, destul bun-simţ pentru a vedea în ele doar un spectacol extravagant şi fără însemnătate. La început, voiam să cred că acestea disimulează altele, într-adevăr mai pernicioase. Ipoteza mi s-a părut totuşi din ce în ce mai gratuită şi chiar, în cele din urmă, absurdă. Am observat că ea corespundea numai uneia din ciudăţeniile cele mai nobile ale spiritului uman, aceea de a se încăpăţîna să găsească un sens acolo unde nu e nici unul şi astfel să scoată semnificaţii din nesemnificativ : din zborul păsărilor, din măruntaiele animalelor, din zaţul cafelei, din liniile palmei, din vise. În consecinţă, conţinutul acestora înceta de a mă mai interesa. Din acel moment, deşi visul a continuat să-mi facă plăcere, l-am socotit drept o dezordine de simulacre fără taină. Aceasta nu-i întotdeauna uşor, căci visele au mii de viclenii care să te facă să crezi că ele aduc efectiv un mesaj misterios pe care merită să-ţi dai osteneala să-l descifrezi. Spiritul cel mai pus la adăpost şi cel mai hotărît să se ferească de această nerozie, reuşeşte să se apere de nouă ori la rînd, dar este încă destul de naiv ca, a zecea oară, să cedeze. Cred că pentru om este aproape irezistibilă tentaţia de a atribui un sens la tot ceea ce îi pare a avea unul pe care, în acelaşi timp, întîrzie la nesfîrşit să-l dea pe faţă.

*

De atunci, coerenţa viselor m-a tulburat mult mai mult. Încă nu-mi explic cum îmbulzeala de imagini care irump în conştiinţa celui care doarme, reuşeşte să se compună în înlănţuiri acceptabile, în poveşti care se continuă, în aventuri ordonate. Mi se pare că visele n-ar trebui să comporte decît imagini nebuneşti şi anarhice, fără cea mai mică legătură între ele. Or, ale mele deveneau din ce în ce mai riguroase, cu precizie de ceasornic, ca să zic aşa, sau mai degrabă ştiau să-mi dea

această impresie. Curînd, faptul de a visa mi-a apărut în sine mai demn de atenție decît conținutul viselor. De aceea, în paginile care urmează nu voi vorbi decît de dificultățile care se nasc din simplul fapt de a visa.

Visele coerente au acel ceva insidios care le face să se lase mai ușor decît altele confundate cu realitatea. Și, culmea, ele începeau să mă asalteze într-o vreme în care călătoream prea des și prea repede. Memoria mea amesteca amintirile despre orașele prin care trecusem. Le încurca monumentele, piețele și tablourile din muzee, după cum amesteca munții, estuarele, insulele. Imaginea care-mi rămînea vie, a unui defileu sumbru, îngust, cu cîteva pete de soare strălucind totuși pe pereții goi, nu mai știam unde s-o situez : la Bourg-Saint-Maurice în Dauphiné sau la Saint-Antoine-des-Cuivres în Anzi ? Acele case din lemn cu ferestre deja luminate în ceața serii, cățărate pe marginea ravenei de deasupra cafenelelor din port, erau în Valparaiso sau în Bergen ? Privisem prea mult albumele de artă. Știu că am trecut prin ruinele de la Macchu-Picchu și de la Saksayhuaman, dar nu mai știu dacă le-am văzut pe cele de la Ollantay-Tambo, sau dacă am păstrat din publicații savante, sau din cărțile poștale de la hotel, amintirea pe care o am.

În aceste condiții îi este ușor visului să sporească confuzia. Am visat că timp de trei zile, dimineața și după-amiaza, vizitam metodic un oraș, condus de un ghid insistent și prolix. Acesta voia ca eu să cunosc totul. Acest vis n-a durat poate decît cîteva secunde, dar cele trei zile cît s-a ținut de mine au fost în mod remarcabil pline. Luam masa în restaurante mereu altele, unele modeste, altele mai scumpe, pentru a observa de fiecare dată o clientelă cu un nivel de viață diferit. Seara, povesteam cu ajutorul ghidului istoria cartierelor pe care le văzusem sau pe care voiam să le vedem. Am vizitat totul. Nu exista oraș pe care să-l fi

cunoscut mai bine. Visul s-a șters de mult, dar mai văd încă cu o precizie deosebită lungile periferii cu tramvaie în care orașul obosea. Revăd esplanadele sale prea largi sub lumina slabă. Șinele care îl traversau străluceau în iarba rară. Copiii agitați, tăcuți sau gălăgioși, purtînd șorțuri fără culori. Era o periferie anonimă, greu de deosebit de cele din Orleans, din Milano, din Viena, din Rosario, de multe altele încă a căror asemănare a procurat, fără îndoială, visului meu decorul său mediocru și sinistru.

Mi s-a întîmplat de mai multe ori să nu rămîn decît una sau două zile într-un oraș foarte îndepărtat, deconcertant, ținînd de altă civilizație. Nu cunoșteam pe nimeni. Neștiind limba, nu puteam să mă fac înțeles. Apoi, luînd avionul, eram restituit în cîteva ore unei lumi mai legate de ansamblul vieții mele și care nu-i întrerupea continuitatea printr-un fel de paranteză inimaginabilă. Din astfel de orașe, în care stătusem foarte puțină vreme, rămîneau amintiri fără suport, fără legături, străine, izolate, lipsite de tot ceea ce ar fi putut garanta, în caz de îndoială, autenticitatea lor și faptul că nu visam. Era suficient, pentru a se naște bănuiala, ca reflecția de mai tîrziu să le găsească puțin prea insolite. De unde este potrivit, în acest domeniu, să se traseze limita verosimilului ?

La Cuzco, cu inima strînsă din cauza altitudinii, cu gesturi lente, cu pieptul apăsat ca pe fundul unui lac, a trebuit să mă așez pe bordura trotuarului. Nimeni nu se sinchisea de mine. În apropiere se auzea zgomotul unui cinematograf, în care intrai. Acolo îmi reluai treptat respirația normală, în mijlocul unor indieni imposibili, care-l ascultau pe Sir Lawrence Olivier recitîndu-le în versuri, într-un idiom necunoscut, povestea unui danez paricid.

Imensa lustră de sodiu, care cred că m-a încîntat acum douăzeci de ani în sălile adînci ale minelor de

sare din Wieliczka, reflectînd în miile de cristale cubice lămpile muncitorilor, am putut s-o scot, printr-o ciudată analogie şi transformare, dintr-o pagină de Jules Verne, din *Indiile Negre*, în care bufniţa mare a zăpezilor, harfangul semi-fabulos loveşte cu aripile sale bolţile obscure, aducînd deasupra lacului subteran fitilul destinat să provoace explozia fatală.

Aproape de gara din Montevideo, în plin oraş, în căldura amiezii, o turmă de elefanţi sforăiau culcaţi pe spate, într-un teren rămas neocupat dintre casele de raport. Ei erau stropiţi cu un puternic jet de apă de către oameni îmbrăcaţi cu impermeabile. Animalele se dedădeau, şiroind de apă, la obscenităţi caraghioase, devenite totodată monstruoase datorită mărimii organelor lor şi felului surprinzător în care îşi foloseau trompa. Unul dintre elefanţi, dîndu-şi seama că îl observam, se ghemui în poziţia zeului Ganesha şi bătînd aerul cu labele sale grele din faţă, mă salută de mai multe ori cu trompa. Era aproape ora prînzului. Plecasem să pun o scrisoare la poştă şi mă pregăteam să-mi fac siesta. Dacă ciudăţenia spectacolului nu m-ar fi făcut să desfac plicul pentru a adăuga un *post-scriptum*, aş fi putut să cred mai tîrziu că am văzut elefanţii nu înainte, ci în timpul siestei.

M-am rătăcit în bazarul din Ispahan. Rătăceam în neştire prin galeriile lui. Traversam, la încrucişarea bolţilor, cercul soarelui, care de sus le lumina la întretăieri. Căutam ieşirea din labirint, înspăimîntat de a mă găsi de mai multe ori în acelaşi punct şi mai neliniştit încă atunci cînd trecuse prea mult timp fără să recunosc cea mai mică dugheană pe care s-o fi văzut înainte. Fiecare portal pe care-l deschideam dădea într-un loc de cult, şi mă retrăgeam precipitat în faţa mîniei imobile a oamenilor care se rugau. M-am gîndit mai tîrziu că nu cunoscusem coşmar mai caracteristic decît acesta, care nu este de fapt un coşmar.

II

Exemplele pe care le-am evocat sînt protejate de o ciudăţenie care atrage asupra lor neîncrederea. Dar tocmai prin această ciudăţenie ele au atras de la început atenţia, astfel încît nu prea există pericolul ca memoria să nu descopere la sfîrşit un reper decisiv care permite rezolvarea chestiunii. În cenuşiul cotidian, banalitatea, pentru a rătăci amintirea, dispune de mai multe resurse şi de mai multe şiretlicuri. Memoria izgoneşte repede visele, pentru că acestea n-au consecinţe în realitate şi pentru că e mai bine să le uiţi. Dar realitatea comportă ea însăşi numeroase evenimente tot atît de trecătoare sau de neînsemnate ca visele. Memoria le reţine la fel de puţin. De aceea visele cele mai înşelătoare, cele pe care spiritul le poate cu uşurinţă confunda cu realitatea, sînt cele mai scurte şi cele mai anodine : cele în care se răspunde la o invitaţie de nuntă sau la un anunţ de înmormîntare, cele în care se schimbă cîteva cuvinte, pe stradă, cu un prieten pe care nu l-ai văzut de mult, cele în care se scoate şi se pune la loc o carte dintr-un raft, adică visele care pun în scenă o acţiune rapidă şi fără consecinţă, care a putut sau nu să se producă, dar la care ne-am gîndit o clipă, sau o corvoadă de care nu ne-am achitat, păstrînd remuşcarea de a o fi neglijat.

Pe de altă parte, se ştie destul de bine că memoria este infidelă. Uită. Confundă. Se înşeală asupra contextului. Alternează sau transpune situaţiile. Detaliile dispar. Cu timpul, amintirile devin mai sărace şi mai puţin precise. Dar această eroziune, acest travaliu lent de metamorfoză, n-are drept rezultat numai ştergerea, transformarea sau ascunderea amintirilor. Înşeală asupra gradului de realitate al suportului lor. Le alterează conţinutul, după cum fiecare îşi dă seama — şi aceasta e deja grav —, dar poate de asemenea să se întîmple ca conţinutul amintirii să rămînă intact, chiar dacă lu-

crul la care se referă a fost de mult uitat. Este amintirea realității sau amintirea visului? Nu se mai știe care este natura faptelor cărora amintirea le prelungește existența efemeră: eveniment, dorință, preocupare, proiect sau imagine din vis? Un oarecare răspuns, din care-mi amintesc fiecare cuvînt, l-am dat oare în circumstanța pe care mi-o reprezint încă? Am visat că l-am dat în această circumstanță? L-am pregătit pe îndelete, cu intenția de a-l da chiar în această circumstanță, pe care o așteptam și care nu s-a produs?

Cît despre mine, de nenumărate ori, n-am putut stabili dacă într-adevăr scrisesem și trimisesem o scrisoare, sau dacă, avînd intenția să o scriu, compusesem textul doar în imaginație, fără să fi așternut niciodată cuvintele pe hîrtie, fără să fi închis plicul și fără să fi pus scrisoarea la poștă. De text mi-amintesc bine, dar nu de aceste operațiuni mărunte care nu preocupă spiritul. Acestea sînt treburi zilnice care se îndeplinesc gîndindu-te la altceva și care nu lasă urme în memorie, dacă nimic special nu vine să le întrerupă automatismul. Faptul de a nu-mi aminti de aceste treburi nu dovedește că nu le-am îndeplinit. Dar, cu atît mai mult, această lacună nu îmi poate da convingerea că nu le-aș fi visat. Visul, desigur, este viu, intens. Nu comportă nici goluri și nici perioade fade. El dă continuu acea impresie de realitate despre care se presupune că numai realitatea este capabilă să o dea și pe care ea e departe de a o da mereu. Într-adevăr, nu e greu ca realitatea să-și dezvăluie carența. E suficient să fii distrat, indiferent, pe punctul de a ceda oboselii sau somnului. În mod paradoxal, uneori o anume senzație de irealitate, lipsa unor detalii deosebite, faptul că totul îmi scapă, ar putea să mă ducă la concluzia că n-aș fi visat. Din fericire, știu de asemenea că, dacă visul este cel puțin la fel de imperios și de complet ca și realitatea, amintirea visului este mult mai ascunsă. Astfel că, dintr-un vis mai bogat, eu aș fi putut să nu reține decît

textul unei scrisori, tot așa cum n-aș fi putut să reţin decît textul unei scrisori realmente scrise şi expediate.

Cred că este ceva obişnuit că, în cazul lucrurilor mărunte, devine dificil să distingi între realitate, vis şi imaginaţie. Prin imaginaţie înţeleg în acest caz numai ceea ce merge de la reverie la intenţie vagă. Omit în mod deliberat fenomenele cu caracter cît de puţin morbid, ca ideea fixă sau obsesia, chiar benignă. Chiar în aceste limite, puţină incertitudine mi se pare normală, ca să nu zicem inevitabilă. Se întîmplă rar ca ea să te preocupe, căci nu antrenează inconveniente majore. Ea se află totuşi la originea unor greşeli fără importanţă, pe care ceilalţi le impută în general neatenţiei ; astfel încît adevărata lor sursă rămîne în umbră, cu excepţia celui care le comite.

De mai multe ori mi s-a întîmplat să înţeleg dintr-o dată că eu confundasem ficţiunea cu realitatea. Am încetat brusc să caut în buzunarele mele pixul despre care îmi aminteam cum îl cumpărasem dintr-o papetărie. M-am scuzat grăbit că n-am putut să furnizez ştirile pe care mă lăudasem că le-am primit în ajun de la un prieten bine informat. Fulgerător, mi-am dat seama că nu intrasem în nici o papetărie şi că nu-l întîlnisem pe acest amic de cîteva luni. Totuşi, această cumpărătură, această conversaţie, cît şi alte acţiuni mărunte, prezentau un grad de verosimilitate atît de înalt, se inserau atît de bine în reţeaua intenţiilor şi grijilor mele încît, visîndu-le, eram în chip firesc înclinat să cred că ele avuseseră loc în realitate. Apoi sosea clipa în care îmi dădeam seama că n-aveam nici un pix sau că nu-mi aminteam nimic din informaţiile pe care credeam că mi le comunicase un prieten.

Cît timp visezi, cum nu eşti stăpîn pe tine, te crezi neapărat în stare de veghe. Dar, cînd eşti în stare de veghe, toate convingerile, chiar toate ezitările sînt posibile. Poţi deopotrivă să-ţi imaginezi, să te convingi, să conchizi că ai visat sau, dimpotrivă, că n-ai visat. Căci visul nu diferă întotdeauna de viaţă. Se mulţu-

meşte cîteodată să o prelungească adăugîndu-i un singur detaliu probabil, care-l face după aceea greu de distins dintre celelalte. În schimb, realitatea fusese uneori atît de surprinzătoare, încît memoria o respinge, şi în faţa unei astfel de scene, care ţîşneşte deodată din adîncul uitării şi pare acum insolită, poţi exclama: „desigur că am visat".

*

Între timp, şi chiar în mijlocul acestor reflecţii, precedînd cu puţin un episod mai tulburător, hazardul unei conversaţii duse ca să treacă timpul a avut consecinţa neaşteptată de a mă incita la examinarea mai îndeaproape a argumentelor prin care filozofii au fondat deosebirea dintre vis şi realitate.

Într-o seară din iulie 1952, din întîmplare, la Strasbourg, l-am întîlnit pe Denis de Rougemont, în sala de mese a unui hotel din piaţa Kléber, unde, izolat la o masă, eram unul din rarii clienţi. Această întîlnire nu era extraordinară, căci trebuia să participăm amîndoi săptămîna următoare la aceeaşi reuniune, într-un orăşel din împrejurimi. El îmi povesti că îl văzuse la Paris pe prietenul nostru Nicolas Nabokov, întors de la Londra cu avionul în aceeaşi zi şi care avusese următoarea aventură: Nabokov se afla aşezat, în avion, alături de un chinez necunoscut, care a adormit curînd. Trezindu-se deodată, chinezul îl întrebase în engleză pe Nabokov: „Vindeţi marchitănia?" Apoi, la răspunsul negativ al acestuia, chinezul a adormit şi nu i-a mai adresat nici un cuvînt, nici măcar la sosire. Rougemont încerca să găsească o explicaţie plauzibilă întrebării chinezului. Obosit de a o căuta în zadar, el trase concluzia că asemenea istorii i se întîmplaseră mereu lui Nabokov şi dealtfel nu numai lui. Una din ipotezele propuse era aceea că chinezul, pe jumătate treaz, adresîndu-se în mod atît de ciudat vecinului său, nu făcuse decît să continue un vis.

Seara, în camera mea, mă gîndii din nou la acest episod şi-mi veni în minte că poate nu chinezul adormise şi visase, ci însuşi Nabokov. Această nouă versiune mi se păru mult mai verosimilă decît prima. Nabokov a aţipit o clipă, timp în care visase că chinezul îl întrebase dacă vinde marchitănia. Trezit, nu şi-a dat seama că dormise, şi mai puţin că visase, astfel că amintirea visului său îi apărea ca amintirea unui episod realmente trăit. Satisfăcut de această explicaţie, nu mă mai gîndii la ea şi neglijai a doua zi să i-o propun lui Rougemont.

După cîteva săptămîni, în cursul unei discuţii, am avut ocazia să citez cu titlu de exemplu povestea şi soluţia pe care am imaginat-o. Mi-am dat seama atunci că nu găsisem o rezolvare, căci puteam la fel de bine să presupun că Nabokov nu-i povestise nimic din toate acestea lui Rougemont şi că acesta, în trenul care-l aducea la Strasbourg, adormise şi visase că Nabokov îi spusese o asemenea poveste. Am înţeles că, la rîndul meu, n-aveam dovada că Rougemont mi-ar fi spus, realmente, ceea ce s-a petrecut cu Nabokov şi că eu însumi puteam să fiu victima aceleiaşi confuzii pe care i-o atribuisem lui. Desigur, nu puteam să fiu sigur că seara, la Strasbourg, după ce-l părăsisem ca să merg la culcare, nu visasem că el îmi povestise, mirîndu-se, ciudata aventură fals atribuită lui Nabokov. Întrevăzui de asemenea că, dacă vreodată aş scrie această argumentare, fiecare dintre cititorii sub ochii căruia ar fi căzut, ar putea peste cîteva zile să se întrebe dacă într-adevăr citise acele pagini sau dacă mai curînd visase că, în mod inexplicabil, avusese în mîini o revistă conţinînd, sub semnătura unui oarecare Roger Caillois, această dialectică în acelaşi timp riguroasă şi dementă, aşa cum sînt tocmai cele ale visurilor.

Dacă s-ar întîmpla atunci ca unul dintre aceşti cititori să-şi mărturisească incertitudinea vreunui prieten, ar trebui să ne gîndim că ni-l putem imagina pe acesta îndoindu-se la rîndul său de a nu fi visat conversaţia

în care îi fu dat să audă o poveste atît de extravagantă. Şi aşa mai departe. Reportul e infinit.

Fără îndoială, asemenea cascadă de ipoteze este absolut teoretică. Verificările sînt posibile la fiecare revenire. Nimic nu împiedică pe confidentul cititorului presupus să-l întrebe pe acesta dacă discuţia a avut într-adevăr loc. Cititorul însuşi va putea găsi numărul din revistă. Nu depinde decît de mine să-l întreb pe Rougemont, care-l poate întreba pe Nabokov. Nu e chiar imposibil pentru acesta din urmă, dacă-şi dă osteneala, să regăsească chinezul care, la data aceea, a călătorit în cutare avion al cutărei companii. Dar verificările de acest fel nu sînt întotdeauna uşoare. Şi nu sînt nici întotdeauna probante. Nabokov putea să fi uitat incidentul ; ar trebui să conchidem că Rougemont este cel care a visat ? În ceea ce priveşte chinezul, îmi închipui o clipă că Nabokov îl găseşte şi că îl întreabă : cum să admiţi în mod rezonabil că el îşi va aminti că a pus, cu ani în urmă, o întrebare necuviincioasă unui vecin din avion, fiind pe jumătate adormit ?

Hotărît, trebuie să consimţim că memoria nu este neapărat în măsură să distingă cu certitudine amintirea visului şi amintirea realităţii. Eclipsele şi de asemenea contribuţiile sale, clarificarea continuă şi imperceptibilă pe care ea nu încetează s-o impună amintirilor, şi, în cazurile grave, bolile sale, fac uneori anevoioasă pronunţarea fără rezerve asupra valorii materialelor pe care ea le extrage dintr-un imens întuneric şi a căror familiaritate poate să nu fie decît un miraj. Se întîmplă ca ezitarea, în acest domeniu, să ajungă la confuzie şi să facă să se clatine certitudinile dobîndite.

III

La sfîrşitul unei după-amiezi de noiembrie, în josul străzii Mac-Mahon, în faţa *Magazinelor Reunite*, m-am gîndit cu emoţie că aveam timp să urc la o prietenă

care locuia în acest cartier şi pe care mi se părea că n-o văzusem de cîteva luni de zile. Era ca un fel de resurecţie să o revăd. Lunga noastră legătură, pe care nimeni n-o bănuise, fusese perfectă, şi taina pe care o păstrasem de comun acord îi sporise farmecul. Fără certuri, ranchiune, fără nici una din acele obligaţii care sfîrşesc prin a deveni o servitute penibilă ; fericirea, plăcerea, calmul şi iar plăcerea. Îmi aminteam dintr-o dată toate orele petrecute împreună, atmosfera şi liniştea micuţului apartament, solicitudinea, discreţia, blîndeţea acestei prietene. Revedeam bucătăria a cărei fereastră se deschidea într-o curte anormal de strîmtă, şi, spînzurată în mijlocul camerei, lampa electrică cu un abajur de opalină încreţit pe margini. Această lampă era prevăzută cu o contragreutate din porţelan care permitea să o cobori la înălţimea dorită.

Amănuntele domestice, atît de nete, lăsau în acelaşi timp să transpară prezenţa, ar trebui să zic rumoarea, mişunarea în orice caz, a unei multitudini de imagini dintre cele mai ardente, care, chiar dacă rămîneau indistincte, mă umpleau de dorinţă şi de tandreţe. Mă grăbeam spre casa prietenei mele, nerăbdător de a ajunge acolo şi neîndoindu-mă că era acasă şi că mă aştepta. Dar nu recunoscui imobilul : erau mai multe care se asemănau foarte mult şi trebuia să intru în fiecare din ele pentru ca să cercetez culoarul şi cuşca ascensorului. Nici unul nu era cel pe care-l căutam şi mă regăsii cu totul dezorientat pe stradă. Stupefiat, mi-am dat seama deodată că uitasem numele acelei străzi, unde totuşi fusesem de atîtea ori, chiar şi numărul casei. Un pic speriat, am început să străbat străzile oblice care leagă strada Ternes de strada Niel. Ştiam cel puţin că strada pe care o căutam era una din ele. Dar se petrecu acum un fel de învălmăşeală, de vertij. Descoperirile se succedau cu o rapiditate crescîndă. Îmi dădeam seama că nu-mi mai aminteam numele tovarăşei mele, nici faţa ei, nici coafura şi îmbrăcămintea. Şi brusc, presimţii : n-aş mai şti nimic despre ea, ar fi

ca și cînd n-ar fi existat niciodată. Dintr-o ochire, această amnezie ciudată atinsese toate amintirile care se refereau la ea, pe măsură ce încercam să le evoc: unde o întîlnisem? cum mi-a devenit amantă? în ce fel? de ce întîlnirile noastre, atît de fericite, se răriseră? dormeam împreună? de care parte a patului? coboram împreună să luăm micul depun? și în ce cafenea? mergeam să ne plimbăm? sau ne întîlneam întotdeauna în intimitatea unei camere? Era suficient să-mi pun o întrebare pentru ca răspunsul să-mi fi fost răpit imediat, pentru totdeauna. Un aspect din viața mea sentimentală și senzuală — mi se părea că atunci apreciam pentru prima dată la adevărata sa valoare darul inestimabil pe care mi-l făcuse soarta cu această ocazie — toată această perioadă de fericire, care durase poate ani întregi, se afunda în tenebre nemiloase care n-ar mai da nimic înapoi.

Dezastrul nu lăsa să iasă la suprafață decît resturi derizorii de imagini anonime: o fereastră deschisă spre o curte strîmtă, o masă de bucătărie acoperită cu muşama sub o lampă, un abajur, o contragreutate. Nimic, îmi dădeam seama cu durere, nimic care să mă poată pune pe urma unei fericiri pierdute. Nu-mi place să folosesc un vocabular patetic, dar trebuie să spun că rar am trăit minute la fel de sfîșietoare ca acestea, în care un stupid accident al memoriei, pe care-l bănuiam definitiv, mă frustra într-o clipă de amintiri care ar fi fost întotdeauna pentru mine, orice mi s-ar fi întîmplat, o consolare prețioasă și reconfortantă. În plus, nu mă îndoiam că această mutilare, dacă ar fi acționat asupra amintirilor rușinoase sau oribile, nu ar fi fost cu mult mai suportabilă. La fel, chiar cel care nu vrea să aibă copii, nu aude cu prea mare plăcere pe medicul său spunîndu-i că este steril.

M-am trezit disperat. Ideea că n-am pierdut nimic mă liniști pe dată, dar ea nu putea să mă împiedice să constat că nu pierdusem nimic tocmai pentru că nu

posedasem niciodată fericirea care crezusem că mi s-a răpit. Din fericire, mă feresc, de mult timp, să regret cele ce mi-au lipsit și care, bineînțeles, sînt nenumărate. Rareori mi se-ntîmplă să nu mă dojenesc că încerc un astfel de sentiment, care-și poartă în sine pedeapsa. Mai bine să dorești ceva cu pasiune și să faci eforturi pentru a-l obține, chiar dacă îți dai seama curînd că nu mai erai deloc gata să consimți la sacrificiile necesare pentru a dobîndi un bun pe care îți imaginai că-l rîvnești cu multă ardoare.

În acest caz special, o altă bănuială continuă să mă tulbure: am visat, fie! Pot chiar să descopăr, în zilele care au precedat visul, destul de multe elemente care se găsesc încorporate în el: astfel, tentativa de a identifica o casă pătrunzînd în culoarele mai multor imobile. Folosisem procedeul, cu cîteva săptămîni în urmă, mergînd să iau o carte de la un legător din Montmartre, căruia i-o încredințasem. Îi uitasem numele și numărul de la casă, astfel că a trebuit să tatonez, aproape ca în visul meu, în care, fără nici o îndoială, amintirea acestei căutări și-a jucat rolul. Fiecare știe destul de bine că, în vise, totul este fals, transpus sau împrumutat, în afară de emoțiile pe care le resimți și care sînt la fel de reale ca și cele pe care le încerci în starea de veghe. Astfel, într-un coșmar, pericolele la care cel care doarme se vede expus, maltratările pe care crede că le suferă sînt, desigur, imaginare, dar nu și angoasa și spaima sa: gîtlejul îi este într-adevăr strangulat, sudoarea care-l scaldă este adevărată. Fenomen căruia psihologii, după cum se știe, i-au găsit, în fiziologie sau în inconștient, diverse explicații, dealtfel concurente.

A presupune că deruta mea a secretat, ca să zic așa, visul meu, ca păianjenul pînza lui, mi se părea lipsit de importanță a-i căuta originea și semnificația. O dată mai mult, nu aici este problema principală, ci în faptul că există amnezii de mai multe feluri, — parțiale, retrograde, mai știu eu care? — ce se referă la un ansamblu de amintiri și numai la el. Descrierea acestor

amnezii catalogate, care înghit fără milă amintiri reale, corespunde exact fenomenului care mi-a apărut în vis și care m-a convins pentru o clipă că cea mai minunată aventură pe care aș fi primit-o vreodată din partea sorții se spulbera în mine, cu tot ceea ce o lega de restul vieții mele. Prin urmare, nu este sigur că, deoarece s-ar fi petrecut în vis, naufragiul ar fi avut mai puțină realitate. Vreau să spun că nimic nu probează în mod absolut că eu n-am trăit într-adevăr aceste amoruri care-mi par fictive numai pentru că mi-ar fi fost retrase în vis, și că, invers, ar trebui să le iau drept reale, dacă amintirea s-ar fi întunecat atunci cînd eram treaz. Dificultatea fundamentală rămîne aceeași ca mai înainte, cu privire la întrebarea pe care Nabokov, Rougemont, eu însumi, eventualul meu cititor, confidentul lui — erau obligați să și-o pună. Dar de data aceasta, ea nu se mai referă la un amănunt. Se găsește, ca să spunem așa, ridicată la o putere superioară, datorită faptului că de la început ambiguitatea se află situată în vis, și nu în stare de veghe.

Aici chiar, în principiu, mărturia celuilalt ar trebui să fie suficientă pentru departajarea ipotezelor. Dar cum să nu vezi că în această circumstanță doar din întîmplare aș putea s-o obțin. Puținul pe care-l mai știu în ce privește relația mea fantomă, este că ea rămîne ignorată de toți cei a căror mărturie m-ar lumina astăzi. Toți cei care și-ar fi putut aminti, portăreasa imobilului, femeia de serviciu, băiatul de la cafeneaua unde probabil mergeam dimineața, au intrat cu misterioasa mea prietenă în cimitirul inaccesibil în care ea a dispărut. Ea constituia singura legătură care-i lega de restul vieții mele. Certitudinea, din nou, îmi este refuzată, și într-un fel infinit mai grav decît înainte. Ceea ce-mi aduce visul, se risipește imediat. Știu de îndată că e amăgire și neant. Dar cum să mă asigur că nu m-a frustrat într-adevăr de ceea ce îmi retrage?

Se înțelege de la sine : problema este doar teoretică. În viață, soluția constă în a trece mai departe, tot așa cum respingerea argumentelor lui Zenon presupune recursul la mișcare. Dar Zenon nu voia să probeze că mișcarea nu există. El dorea să demonstreze că este de neînțeles, că spiritul n-ar putea s-o accepte altfel decît ca pe o aparență înșelătoare. Poate este o aporie paralelă pe care eu am ambiția obscură s-o îndrept împotriva realității în folosul viselor, față de care, totuși, eu manifest numai indiferență. Poate tentativa mea înseamnă, de asemenea, doar că, fără voia mea și fără s-o știu, într-un mod mai disimulat, mai perfid și mai ocolit decît se obișnuiește, eu fac parte din grupul mizerabil al celor care folosesc somnul drept refugiu și visul drept fericire.

EPILOG

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

UNITATEA UNEI CERCETĂRI

Mă întreb ce raţiuni am urmat întreprinzînd acest studiu asupra visului. Nu cred că visele sînt prevestitoare, nici că dau acces într-o lume miraculoasă şi nici că închid sau trădează taine grave şi indiscutabile. Nu apreciez deloc pretinsele lor virtuţi poetice. În sfîrşit, pot spune numai că socotesc derizorie consolarea care se pretinde că ele o aduc. Nu găsesc nici un motiv care să fi putut să mă determine să pledez o cauză care nu văd cum ar entuziasma fără să irite. Totuşi, nu sînt mai puţin hotărît să atest incertitudinea pe care visele o proiectează asupra realităţii. M-am încăpăţînat să demonstrez că nu există criteriu infailibil care ar permite oricui, în orice moment, să fie în mod legitim asigurat că visează.

Totuşi nu îmi este mai greu decît altora să disting visul de realitate. Dealtfel, nu ignor faptul că, în practică, discriminarea nu încurcă pe nimeni. Mai mult încă, se pare că nu mulţi bolnavi mintal îşi confundă visele cu viaţa în stare de veghe : în asemenea cazuri se poate vorbi mai degrabă de reverii, adică de ceea ce le trece prin cap, care-i invadează şi care-i obsedează. Astfel că întrebările pe care mi le-am pus îmi par deodată ca neprezentînd decît un interes convenţional, pur retoric, tocmai acela care provoacă neîncrederea mea cu privire la multe texte filozofice, în care îmi place să denunţ o polemică laborioasă, care-şi creează în întregime problemele.

Nu mă îndoiesc că mi-am creat şi eu, la rîndul meu, o problemă care nu există decît pentru mine şi care, chiar pentru mine, rămîne un fel de manipulare, fără consecinţă, de concepte cu care mă hazardez, în joacă, în combinaţii superflue. Desigur, rămîn raţionamentele lui Ciuang-tseu, Descartes, Pascal. Ele garantează că întrebarea care m-a reţinut nu este cu totul arbitrară, că ea a preocupat, dincolo de diferenţele de latitudine şi civilizaţie, spirite socotite printre cele mai subtile şi cele mai libere din toate timpurile. Pentru ei totuşi această întrebare n-a constituit decît un obstacol secundar, un moment fără mare importanţă al unui demers intelectual ocupat de un alt obiect. Ea nu le-a procurat deseori decît un argument polemic şi accesoriu. Juca un rol subaltern într-o doctrină mai amplă. Izolată, tratată pentru ea însăşi, această dificultate, oricît de reală şi delicată ar fi, merită să reţină atenţia ?

Reflectînd totuşi, chiar împingînd pînă la capăt bănuielile zadarnice, mi se pare că n-am putut face o operă în întregime zadarnică. Orice analiză recunoscută drept riguroasă rămîne cucerită. Cei care se interesează de problemele pe care aceasta le tratează, trebuie să ţină cont de ea. Mai mult, acest studiu, chiar dacă ar fi în întregime eronat, pentru mine umple o lacună în seria de cercetări pe care m-am hazardat să le întreprind. Mă ajută în descoperirea legăturii lor subterane. Fără să fi fost perfect conştient de ea la început, făcînd planul lucrării, mi se pare că am cedat unei preocupări personale constante, aproape exclusive, de neînvins. Dar cum era aplicată la nişte obiecte prea disparate, n-am putut distinge pînă acum permanenţa esenţială. Vreau să vorbesc despre o atracţie neîntreruptă faţă de forţele instinctului şi ale vertijului, despre gustul de a defini natura, de a demonta pe cît e cu putinţă vrăjitoria, de a-i aprecia în mod exact puterile, despre hotărîrea, în sfîrşit, de a menţine asupra lor, împotriva lor, primatul inteligenţei şi al voinţei, pentru că numai

din aceste facultăţi se iveşte pentru om o şansă de libertate şi de creaţie.

Multitudinea preocupărilor pe care le atestă diferitele mele lucrări mă neliniştesc. Dacă încerc să le descopăr un numitor comun, nu găsesc altul decît această atitudine perseverentă.

Omul nu întreprinde nimic cu succes, dacă nu se decide să-şi disciplineze efortul. Or, orice disciplină înseamnă muncă, privaţiuni, sacrificii. Ea impune activităţi penibile şi stînjenitoare, din cele care nu dau niciodată decît rezultate limitate, nesigure, contestabile, dar care durează. Pentru a compensa aceste constrîngeri suportate în silă, ia naştere visul unei alchimii, al unei taine pierdute, care ar procura imediat şi fără dificultăţi nu ştiu ce splendoare orbitoare, capabilă să îndeplinească dorinţa cea mai nebunească. N-ar trebui decît să te laşi dus de el: totul ar deveni uşor de realizat, infailibil, miraculos.

De unde tentaţia de a te deda forţelor beţiei, extazului şi delirului, posesiunii şi vertijului, pe scurt, oricărui automatism care ia atunci în mod ciudat aspectul libertăţii supreme, cînd nu este altceva decît o sclavie absolută. De fapt, puterea acestor alienări nu este decît iluzorie: ţîşnite din fascinaţia conştiinţei şi din paralizia voinţei, ele nu încarnează niciodată decît revanşa şi imperiul abisului originar.

*

Orice cucerire a omului rămîne neînsemnată, dacă nu marchează o etapă pe un drum anevoios şi ingrat. În plus, nici un semn sigur (vreau să spun care nu ţine de o ierarhie stabilită de omul însuşi şi pe care, în consecinţă, poate oricînd să-l conteste) nu-i garantează că această etapă reprezintă un progres adevărat. Este un miraj poate, poate un pas fals. De aceea, în fiecare clipă, omul nu poate fi împiedicat să se întrebe şi să fie cuprins de anxietate. El se îndîrjeşte să grefeze pe le-

gile rapide şi simple, totdeauna expeditive şi fără drept de apel, care domină natura, o încîlceală inextricabilă de stratageme fragile. Aceste viclenii, uneori sordide, temperează fără îndoială brutalitatea oarbă a acesteia, dar ele angajează mai departe pe inventatorul lor într-o aventură cu totul hazardată. Atunci, el se teme că s-a rătăcit. Pe măsură ce înaintează, îndoiala creşte. Se zbuciumă, dar curînd se revoltă, cel puţin în măsura în care reflectează asupra bazelor întreprinderii care defineşte pentru viitor destinul speciei sale. Resimte o nevoie crescîndă mai curînd să devasteze decît să construiască. Oboseala se uneşte cu iritarea. Parcă pentru a-l descuraja de opera de civilizaţie şi de sarcinile istovitoare cu care se extenuează şi în care se îndîrjeşte fără să le recunoască întotdeauna sensul adevărat, forţele freneziei desfăşoară în faţa omului un ecran de puritate, de autenticitate, de violenţă veridică. Fără îndoială, imaginea seducătoare nu înşeală asupra naturii generoase a acestor pasiuni fără frîu şi fără disciplină, dar le ascunde tarele iremediabile : monotonia, fixitatea, o indigenţă fundamentală care nu lasă loc nici unei izbăviri.

Amăgit astfel, omul este şi mai îndepărtat de sursele originare ale energiei sale şi se convinge mult mai uşor că barbaria regăsită l-ar elibera de orice convenţie absurdă, de orice prejudecată malefică din care, împotriva convingerii sale adînci, îşi face o datorie în a o respecta şi în a o impune altora.

Cunosc în ceea ce mă priveşte şi continui să încerc seducţia unui astfel de miraj. Nu cred că se poate scăpa de elocvenţa sa mută. Sub orice formă s-a prezentat, m-a găsit la început încrezător, dacă nu naiv. Uneori m-a convins şi am cedat dintr-o atracţie naturală, fără îndoială de mai multe ori decît permite luciditatea să cedezi unei atracţii din complezenţă, din curiozitate sau din cauza remuşcărilor. Pe urmă, ca orice miraj de care te apropii şi pe care te străduieşti să-l pătrunzi, el

şi-a revelat inconsistenţa şi deşertăciunea sa de miraj. M-am convins că seducţia întotdeauna vie şi renăscută care emană din forţele sale primitive nu este nimic altceva decît reversul eforturilor împotriva naturii, întreprinse pentru a scăpa de tirania lor.

*

Natura, de fapt, se confundă cu forţele adîncului. Nu are valoare decît lenta edificare de instanţe şi de convenţii destul de puternice pentru a permite dominarea ei şi pentru a grăbi instaurarea altor legi. Dar totul rămîne ieşit din rezervorul imens, din Pămîntul lui Saturn, din antica şi neînvinsa fertilitate. Din fericire, sursa milenară de energii o zămisleşte şi pe cea mai artificială dintre ele, voinţa de administrare destinată să disciplineze prodigalitatea lor leneşă. Cea mai subtilă întreprindere omenească datorează unei opulenţe oarbe atît materia din care e făcută cît şi obstinaţia care îi îngăduie să o ducă la desăvîrşire.

Mi s-a întîmplat să condamn sever delirele, fascinaţiile, automatismele. N-am încetat să văd în ele demisii ale unor facultăţi de independenţă şi de deliberare care fac grandoarea proprie omului. Dar m-am ferit să le condamn în chip superficial. Am încercat să le dau o descriere echitabilă şi exactă. Am examinat transele somnambule cu aviditate şi simpatie, poate cu un sentiment secret de complicitate, dar fără să consimt a capitula în faţa lor. Am recunoscut că nimic viguros sau cuceritor nu ar fi putut să prindă rădăcină şi să prospere fără mijlocirea lor. Dar am refuzat să mă las înşelat de seducţia lor, am căutat cel puţin să le elucidez misterul, fără a încerca să le depreciez darurile. Am dorit să le apreciez în perfecţiunea lor, să le măsor în plenitudinea lor. Am încercat să străpung obscuritatea care învăluia laboratoarele interzise, unde, în somnul conştiinţei, se elaborează fermentaţii elementare

și decisive. Cîteodată le-am recunoscut virtuți și proprietăți asupra cărora au rămas muți cei mai entuziaști profeți ai lor. Cît am putut, am precizat aceste contribuții neglijate. Mi-am făcut un punct de onoare apărîndu-le.

Astfel, într-un spirit identic, am abordat problemele ridicate de inspirația poetică, de sintaxa sacrului, de vertijul războiului, de instinctele care guvernează jocurile. Cu privire la vis, am fost hotărît, fără să bănuiesc mai întîi, să îndrăznesc a întreprinde o încercare analogă. Această alienare cotidiană a conștiinței, cea mai familiară dintre toate, am dorit să arăt că zămislește altceva decît o fantasmagorie sclipitoare, născută din regret și din dorință, creatoare de simulacre evanescente. Nu cred, de fapt, că aportul principal al visului rezidă în libertatea sa aparentă, nici în irealitatea sa esențială, nici în neînsemnatele și fugitivele miracole pe care le suscită și le anulează cu o egală indiferență. Am voit să arăt că acest aport constă în puterea sa de fascinație. Visul dovedește de fapt ce ușurință suverană ține, cînd sînt eliminate controalele care permit munca constructivă și diurnă a omului. El procură o iluzie atît de intensă și atît de completă a tuturor facultăților și prerogativelor conștiinței vigilente, încît aruncă peste certitudinile acesteia o îndoială cu neputință de trecut. Visul nu este redutabil și insidios prin acele aspecte care-l opun realității, ci, dimpotrivă, prin cele care-l apropie de ea și care parvin, în cele din urmă, să facă să planeze asupra realității, prin contralovitură, o bănuială decisivă de irealitate.

În examinarea forțelor visului, nu cred să mă fi îndepărtat prea mult de prejudecățile mele obișnuite. M-am limitat la analiza subterfugiilor lui eficace și abstracte. Nu știu dacă rațiunile mele vor fi socotite suficient de convingătoare și dacă se va admite că ne lipsește posibilitatea de a risipi umbra de incertitudine pe

care o aruncă asupra tuturor actelor noastre și care, oricît de redusă ar fi, rezistă totuși argumentelor celor mai gîndite. Aici se ascunde adevărata seducție a visului, focarul unei forțe tainice, care nu se lasă reduse și pe care celelalte atracții ale lui nu fac decît să le speculeze sau să le împodobească cu o strălucire inferioară. Dealtfel, această ultimă reticență pe care visul o permite sau o încurajează aduce cu ea privilegiul unei admirabile și suplimentare independențe. Nu e bine pentru nimeni să se arate prea legat de secol, vreau să spun de împletirea de obligații, de griji și de ambiții care absorb în mod normal timpul și viața. Oricît de nobile, de importante ni le imaginăm, este sănătos ca uneori să avem sentimentul zădărniciei lor.

Și aceasta nu pentru că socotesc, împreună cu poeții, că viața ar fi un vis sau că e țesută din stofa visurilor noastre, și nici pentru că sînt de acord cu înțelepciunea orientală pentru a denunța în realitatea întreagă iluzia de care sufletul are vocația să se elibereze. Mi se pare numai că nu există întreprindere atît de presantă și de incontestabilă încît omului să nu-i folosească să mențină față de ea o distanță salutară. Cred că el riscă un privilegiu măreț, dacă se angajează atît de departe și atît de orbește încît să devină incapabil de a lua înălțimea voită și de a considera pe neașteptate, chiar numai pentru o clipă, obiectul preferinței sau al tenacității sale *și* ca un miraj inconsistent, pe care trezirea îl poate risipi. În același fel, Ignațiu de Loyola care cerea soldaților din Armata lui Isus să nu conteze decît pe ei înșiși și le recomanda să acționeze ca și cum Dumnezeu n-ar fi existat, pentru ca ei să nu mizeze niciodată pe un ajutor care le putea lipsi, avea grijă să le amintească totodată că totul rămînea în mîinile lui.

Această zonă care sînt sigur că trebuie cruțată, te ajută să te ferești de lăcomie și de grabă. Ea nu îndeamnă nici la indiferență și nici la abstinență. Ea pune

lucrurile la locul lor. Contribuie la prezervarea omului de cea mai tenace tentație : aceea de a sări în mod instinctiv asupra prăzii sau asupra momelii. Și mă întreb care dintre aceste două salturi, contopite dealtfel în mod obișnuit, cel al voracității și cel al prostiei, este pentru el cel mai distrugător.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

ROGER CAILLOIS — un „enciclopedist" al vremii noastre
de *Paul Cornea* 5

INTRODUCERE

Ştiinţe diagonale (din vol. *Meduse et Cie.*) . . . 22

I. MITOLOGIE

— Paris, mit modern (din vol. *Mitul şi omul*) . . 30
— Călugăriţa (din vol. *Mitul şi omul*) 49
— Desene sau intenţii (din vol. *Meduse et Cie*) . . 87
a. Aripile fluturilor 87
b. Natura pictrix 100
— Intimidarea (din vol. *Meduse et Cie.*) . . . 110
1. Ocelii 111
2. Meduza 118
3. Vrăjitoria 123
4. Fulgorul 131
5. Concluzie 141
De la feerie la *Science-Fiction*
— Imaginea fantastică (din vol. *Imagini, imagini*) . 144
— Fantasticul natural (*N.R.F.* nov. 1968) . . . 178
— Portretul 197

II SOCIOLOGIE

— Teoria sărbătorii (din vol. *Omul şi sacrul*) . . 204
1. Sărbătoarea, recurgere la sacru 205

BCU ARTIFEX UNIVERSITY LIBRARY

2. Recrearea lumii 215
3. Funcţia desfrîului 223
— Teoria jocurilor (din vol. *Jocurile şi oamenii*) . . 239
Introducere 239
I Definiţia jocului 250
II Clasificarea jocurilor 258
a. Categoriile fundamentale 262
b. De la turbulenţă la regulă 277

III POEZIE ŞI VIS

— Moştenirea Pythiei (din vol. *Impostorile Poeziei*) . 290
— Poezia realităţii (din vol. *Poetica lui St. John Perse*) 301
a. Prejudecata adevărului 301
b. Puterile aluziei 306
c. Bogăţia Unicului 310
— Poezia civilizaţiei (din vol. *Poetica lui St. John Perse*) 314
a. Împotriva răzmeriţei universale 314
b. Accesul la demnitatea poetică 317
— Enigma şi imaginea (din vol. *Arta poetică*) . . . 319
— Problemele visului (din vol. *Imagini, imagini*) . 331
— Incertitudinea care vine din vise (din vol. *Incertitudinea care vine din vise*) 375

EPILOG

Unitatea unei cercetări (din vol. *Incertitudinea care vine din vise*) 392

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

840-4=59

BIB... ...IVERSITARĂ
...M ... IAŞI
17/1977 19+12 L-i 12

Lector: NICULINA BENGUŞ
Tehnoredactor: VICTOR MAŞEK

*

Coli de tipar 25,25. Bun de tipar 04.08.1975. Tiraj 2630.

*

Tiparul executat sub comanda
nr. 1224 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
Bucureşti,
Republica Socialistă România

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția „Eseuri" vă mai oferim:

REMY DE GOURMONT „ESEURI" — critic de mare anvergură, cuprinzînd în aria sa de preocupări scriitori din cele mai îndepărtate epoci pînă la unii aflați abia la începuturile lor publicistice (André Gide, Paul Claudel), Gourmont s-a afirmat mai ales ca un critic al poeților simboliști (Villers de l'Isle Adam, Verlaine, Mallarmé, Verhaeren) și ca un exeget al valorilor din trecut, valorificînd aspecte ignorate din operele unor scriitori de seamă.

*** ANTOLOGIA ESEULUI HISPANO-AMERICAN
Cuprinzătoare și sistematică, antologia eseului hispano-american reflectă în toată efervescența și actualitatea ei gîndirea celor mai prestigioși și reprezentativi scriitori hispano-americani care folosesc eseul. Dintre cei 22 de autori prezenți în antologie, cei mai mulți sînt totodată și creatori de seamă—poeți sau romancieri prețuiți pe toate meridianele globului, precum cubanezii: Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Roberto Fernández Retamar; mexicanii Octavio Paz și Carlos Fuentes; guatemalezul Miguel Angel Asturias și alții.
Varietatea temelor tratate de autorii selectați se ordonează în jurul unor subiecte de mare interes, ca de pildă evidențierea unor însemnate figuri de eliberatori, făuritorii independenței hispano-americane, definirea în profunzime a spiritualității mexicane, argentiniene, peruviene etc. și a unor probleme actuale ale conștiinței hispano-americane, precum metisajul ca forță creatoare și profil specific continentului, situația intelectualului latino-american în contemporaneitate, revoluția și literatura.

EDITURA UNIVERS